

THE ART EXHIBITION CATALOGUES OF
THE NATIONAL MUSEUMS OF FRANCE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a three-part serial number. The first part of the serial number designates the sales list in which the title was first announced. The second part indicates the agent of publication, i.e. the museum, gallery or organisation that was responsible for the publication of the catalogue. The third part of the serial number is the number allotted to that title.

Copyright of the original edition: Editions des Musées nationaux-Paris-France. The microfiche edition is published by permission of the Editions des musées nationaux-Paris-France.

Technical data:

Producing laboratory: NCR Ltd, Boreham Wood, Herts, England.

Z5068

G.

Néo-Classicisme français

*Dessins des
Musées de Province*



COURTAULD INSTITUTE OF ART, Book Library.

To be returned by the date given, and,
in the case of restricted loans, on
the morning of that day.

Return to Library staff for cancellation
of the loan record.

COURT

UI

Presented

P-1

PARIS : Grand Palais

Le Néo-Classicisme français

**Dessins des
Musées de Province**

Grand Palais
6 décembre 1974 — 10 février 1975



Secrétariat d'Etat à la Culture
Editions des musées nationaux

25062G

Cette exposition a été organisée par la Réunion des musées nationaux
avec le concours des services techniques du Musée du Louvre
et des Galeries Nationales d'exposition du Grand Palais.
Elle sera présentée du 19 avril au 2 juin au Musée Thorvaldsen à Copenhague.



© Editions des musées nationaux, Paris 1974
10, rue de l'Abbaye, 75006 Paris

75-30

Comité d'organisation :

Arlette Sérullaz

Conservateur au Cabinet des Dessins du Musée du Louvre

Jean Lacambre

Conservateur à l'Inspection Générale des Musées classés et contrôlés

Jacques Vilain

Conservateur à l'Inspection Générale des Musées classés et contrôlés

Conservateur en Chef des Galeries Nationales d'exposition du Grand Palais :
Reynold Arnould

Que toutes les personnalités qui ont permis, par leur généreux concours, la réalisation de cette exposition, trouvent ici l'expression de notre gratitude.

Nos remerciements s'adressent tout spécialement à M. le Préfet de Loire-Atlantique.

MM. les Maires des villes d'Aix-en-Provence, Alençon, Albi, Angers, Arles, Autun, Auxerre, Bayeux, Beaune, Besançon, Bordeaux, Caen, Chalon-sur-Saône, Château-Gontier, Chaumont, Compiègne, Coutances, Dijon, Douai, Grasse, Gray, Grenoble, Honfleur, Le Havre, Le Puy, Lille, Marseille, Montargis, Montpellier, Nancy, Nantes, Orléans, Poitiers, Pontoise, Quimper, Rennes, Rouen, Sens, Toulouse, Tours, Valenciennes.

MM. les Présidents des Chambres de Commerce de Lyon et de Marseille.

MM. les Conservateurs des collections publiques françaises :

Aix-en-Provence, musée Granet
Alençon, musée des Beaux-Arts
Albi, musée Toulouse-Lautrec
Angers, musée des Beaux-Arts
Arles, musée Réattu
Autun, musée Rolin
Auxerre, musée d'Art et d'Histoire
Bayeux, musée Baron Gérard
Beaune, musée des Beaux-Arts
Besançon, musée des Beaux-Arts

Bordeaux, musée des Arts Décoratifs
Bordeaux, musée des Beaux-Arts
Caen, musée des Beaux-Arts
Chalon-sur-Saône, musée Denon
Château-Gontier, musée des Beaux-Arts
Chaumont, musée des Beaux-Arts
Compiègne, musée Vivenel
Coutances, musée des Beaux-Arts
Dijon, musée des Beaux-Arts
Douai, musée de la Chartreuse
Grasse, musée d'Art et d'Histoire de Provence
Gray, musée Baron Martin
Grenoble, musée de sculpture et de peinture
Honfleur, musée Eugène Boudin
Le Havre, musée des Beaux-Arts
Le Puy, musée Crozatier
Lille, musée des Beaux-Arts
Lyon, musée Lyonnais des Arts Décoratifs
Marseille, musée Cantini
Marseille, musée de la Marine
Montargis, musée Girodet
Montpellier, musée Fabre
Nancy, musée des Beaux-Arts
Nantes, musée des Beaux-Arts
Nantes, musée Dobrée
Orléans, musée des Beaux-Arts
Poitiers, musée des Beaux-Arts
Pontoise, musée Tavet-Delacour
Quimper, musée des Beaux-Arts
Rennes, musée des Beaux-Arts
Rouen, musée des Beaux-Arts
Sens, musée des Beaux-Arts
Toulouse, musée Paul Dupuy
Tours, musée des Beaux-Arts
Valenciennes, musée des Beaux-Arts

Avant-Propos

Parmi les soucis de l'Inspection générale des musées classés et contrôlés, le moindre n'est pas de faire connaître la richesse des musées de province. Le seul ? Certes non. Le principal est de fonder solidement leur infrastructure morale, sociale, administrative, matérielle. Pour y parvenir, il faut appeler, sans alarmisme, mais non sans alarme, l'attention du public sur les problèmes considérables qui se posent à eux, dans ces domaines. On commence à s'intéresser aux musées en général, aux musées de province en particulier. Tant mieux. Mais il faut aller jusqu'au bout d'une analyse positivement critique. Imagine-t-on un théâtre sans machinerie ni machinistes ? Une telle imagination serait dans nos musées tout aussi confortablement absurde.

En 1974, quatre cents expositions auront été réalisées par les musées de province eux-mêmes, dont une bonne soixantaine de tout premier plan ; onze expositions circulantes ont été organisées par l'Inspection générale sur tout le territoire français. A Paris, hier, en collaboration avec le Département des Peintures, *Le Siècle de Rembrandt*, aujourd'hui *Les peintures du musée de Brest*, demain *Les Flamands du Siècle d'Or*, après-demain *L'art français de la première moitié du XX^e siècle*, à Bruxelles l'an prochain *Le XVIII^e siècle français*, au Japon chaque année à partir de 1975 une rétrospective d'un artiste français contemporain déjà exposé dans un musée de province, toutes ces manifestations ont témoigné, témoignent, témoigneront à la fois de la richesse du patrimoine provincial, de notre souci de le faire connaître, de la curiosité de plus en plus vive dont il est l'objet auprès du public parisien, national et international.

Cette exposition des dessins néo-classiques des musées de province, qui, trouvant une place de choix auprès de la grande exposition de David à Delacroix, illustre en outre l'action concertée des musées de France dans leur ensemble, témoigne elle aussi de la vitalité des musées non nationaux et, entre autres, de la persévérance d'une politique d'achats que nous espérons judicieuse.

Elle est le résultat d'une générosité et d'une volonté communes à MM. les Maires, Préfets et Présidents des Chambres de Commerce de Lyon et de Marseille ; à M. le Conservateur en chef du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale ; à M. le Conservateur en chef du Cabinet des Dessins ; à l'atelier du Cabinet des Dessins qui a assuré avec tant de compétence le montage et l'encadrement de la totalité des œuvres présentées ici ; à M. l'Administrateur de la Réunion des Musées Nationaux et à M. le Délégué Général aux Expositions. Qu'ils reçoivent ici l'hommage de notre gratitude.

Tous ces efforts suffiront-ils à vaincre la réputation de tombeaux que l'on fait parfois sans nuances à ces établissements et la paisible ignorance du dévouement souvent sacrificiel des conservateurs qui les ont en charge ? Tous jugeront inique d'attendre d'hommes, même passionnés, même absolument désintéressés, qu'ils fassent plus que le plus, que possible. Mais alors il faut, sans polémique, avec le modeste et vigoureux courage de

la vérité, y regarder de plus près sur les conditions morales et matérielles de leur travail ; sur la périlleuse légèreté d'une analyse de leur mission qui ferait fi des exigences — non pas contradictoires, consécutives — de la conservation et de la mise en valeur du patrimoine.

Il faut qu'à tous les échelons, celui de l'Etat, celui d'une municipalité, celui d'un conservateur, celui d'un visiteur, celui d'un journaliste — car le progrès passe, ici comme ailleurs, par une bonne information — on prenne conscience avec plus de clarté de l'importante et délicate fonction des musées de province, on fasse la lumière sur les moyens matériels, administratifs, financiers qui leur sont nécessaires et leur font encore défaut, sur la situation morale et sociale souvent tragique qui est faite à leurs responsables. C'est œuvre de générosité, ou plutôt d'honnêteté intellectuelle, de justice. Ou bien, nous condamnant nous-mêmes, nous condamnerons ces musées, si admirables, si constants, si humbles soient les efforts particuliers, à ressembler vraiment à la caricature qu'invente contre eux la couarde paresse de l'esprit.

La belle surface de la mer n'existe pas sans les abîmes qui la soutiennent, ni la printanière floraison sans l'humus qui la nourrit. Voici sous vos yeux quelques fleurs de votre jardin. Aidez-nous à le bien cultiver.

Dominique Ponnaud
Chef de l'Inspection générale des
musées classés et contrôlés.

Notes sur les collections de dessins néo-classiques des Musées de Province

« L'histoire du goût et du mécénat français reste à écrire » notait justement en 1970 Jean Vergnet-Ruiz dans sa préface au catalogue de l'exposition *Le siècle de Rembrandt*. Pourtant le problème est d'importance tant il est vrai que la formation d'une collection, reflet du goût d'une époque, détermine souvent la curiosité de l'époque elle-même (1). Ainsi les plus importantes collections de dessins néo-classiques étaient formées (et données aux musées) au début du XIX^e siècle, le néo-classicisme étant alors à la mode ; plus tard ils n'allaient être collectionnés qu'en fonction d'ensembles plus ou moins encyclopédiques, la superbe série d'études de David réunie par Léon Bonnat appartenant à présent au musée de Bayonne apparaissant exceptionnelle.

Après que les Consuls aient décrété par arrêté du 14 fructidor an VIII (31 août 1800) que quinze villes de province recevraient des œuvres provenant des collections nationales, des dizaines de tableaux furent généreusement distribués par le Muséum Central. En revanche, la collection de dessins de l'ancien fonds royal resta concentrée à Paris et les dessins qui entrèrent dans les musées de province provenaient des Académies locales ou des Ecoles de Dessin. Par la suite, les villes ne purent compter que sur leurs propres achats ou sur la générosité des mécènes, parisiens ou locaux, le système de dépôts existant pour la peinture ou la sculpture restant assez inhabituel pour les œuvres graphiques.

Mis à part le dessin de Peyron (ici n° 113), entré au musée de Grenoble dès l'an IX (1800-1801), c'est-à-dire du vivant même de l'artiste, c'est réellement plus tard qu'allaient véritablement se constituer les grands fonds néo-classiques à partir desquels a pu d'ailleurs être réalisée cette exposition.

Le mécénat était à l'époque chose courante, et plus particulièrement, le mécénat local. Paris n'était pas alors considéré comme l'unique pôle d'attraction et des artistes tels que Pierre-Adrien Pâris (2), François-Xavier Fabre (3), Jean-Baptiste Wicar (4), Turpin de Crissé (5), David d'Angers (6) et Jean-Dominique Ingres (7) souhaitèrent tout naturellement faire profiter de leur générosité leur ville natale, Besançon, Montpellier, Lille, Angers et Montauban (8).

Et c'est là une autre caractéristique de ces grandes collections du début du XIX^e siècle : reflets de l'art du donateur et de celui de ses amis elles sont véritablement des collections d'art moderne. Le meilleur exemple en est la collection Fabre où sont représentés tous les grands artistes de l'époque : Boguet (42 pièces), David, Gagneraux, Gauffier (20 pièces), Girodet (5 pièces), Lethière, Meynier, Moitte, Peyron, Regnault, Suvée, Vien, Vincent.

Ainsi le patriotisme municipal pouvait s'exercer en célébrant immédiatement le grand artiste de la cité. Pour reprendre l'exemple de Fabre à Montpellier, le musée est constitué du vivant même de l'artiste ; sans doute l'essentiel de ses collections est-il formé par le legs de 1837 mais dès le 2 avril 1825 une importante donation était faite (9). De même David d'Angers devait constituer une « Galerie David d'Angers » qu'il accrût régulièrement. Remarquons que cette collection est tout à fait unique dans sa conception puisque, plus particulièrement en ce qui concerne les sculptures, David d'Angers adopta la formule du « dépôt légal » donnant au musée un témoin (esquisse, répétition, moulage) de chacune de ses œuvres.

On pourrait s'interroger sur les mobiles qui incitèrent certains artistes à donner ou à léguer leurs œuvres et leurs collections — A contrario, Joseph-Marie Vien, reconnu comme le précurseur du néo-classicisme ne laissa rien à sa ville natale — Est-ce simple souci de gloire personnelle ou ne serait-ce pas plutôt le désir d'influencer le goût des concitoyens, les ensembles ainsi constitués ayant avant tout un but éducatif ?

Des amateurs allaient par la suite continuer d'enrichir les musées. Ils étaient pour la plupart des élèves ou du moins au début, devaient-ils connaître les artistes dont ils possédaient les œuvres.

Les dessins de David du musée de Douai proviennent de la collection du sculpteur Théophile Bra. Ceux du musée de Lille, de celle du peintre François Souchon. En 1850, Anatole Devosge, fils de François Devosge, légua au musée de Dijon le fonds de l'atelier de son père et plusieurs dessins de Prud'hon (10). Quant à P.-A. Verlinde (1801-1877) élève de Ducq, de Van Brée et de Guérin il créait véritablement le musée de Bergues (sa ville natale) en léguant 1430 dessins, parmi lesquels un grand nombre de l'Ecole Française du début du XIX^e siècle.

Quant aux institutions (la Chambre de Commerce de Lyon, par exemple) et aux collectionneurs qui recherchèrent au cours du XIX^e siècle les dessins néo-classiques, en tant que tels, ils sont assez peu nombreux. Ces dessins semblent avoir été réunis par hasard, le seul critère étant souvent leur attribution à un nom célèbre ; c'est apparemment l'origine des œuvres qui, dans cette exposition, proviennent de la collection de Valedau donnée en 1836 à Montpellier, de celle de Vivenel donnée en 1839 à la ville de Compiègne et acceptée en 1844 (cf. A. Jarry de Mancy et E. Pelletan, « Compiègne et Antoine Vivenel », extraits de *l'Echo de l'Oise* des 12 et 23 juillet 1850), de celle du marquis de Chennevières, cédée à la ville d'Alençon en 1857 (123 dessins de l'Ecole Française) et encore, de celle de His de la Salle partagée, en 1862, entre le Louvre (302 numéros) et le musée de Dijon (119 numéros ; cf. le catalogue de l'exposition *Dessins de la collection His de la Salle*, Dijon, 1974). L'on sait que François-Xavier de Silguy achetait (ou faisait acheter) systématiquement des lots, légués en 1864 au musée de Quimper, formés de pièces variées.

Par la suite, excepté Paul Arbaud (1832-1911) (11), Léon Bonnat (1833-1922), Jeanne et Maurice Magnin (12) (dont la passion de la collection s'étendait, il est vrai, à tous les domaines), les amateurs, influencés alors

par le goût de l'époque (« le goût Goncourt », pourrait-on dire) se montrèrent incapables de comprendre un style qui n'était plus à la mode (13). Et quand les villes ou les sociétés savantes s'engagèrent dans une politique d'acquisition, celle-ci ne s'appliqua qu'aux œuvres des artistes locaux, Guillaume Boichot, par exemple, à Châlon-sur-Saône, Girodet, à Montargis.

Il est remarquable enfin, qu'il n'y ait eu que peu de dessins néo-classiques entrés dans les musées ces cinquante dernières années ; mentionnons toutefois le legs Albert Joliet en 1928-au musée de Dijon et la donation par Henri Virebent au musée Paul-Dupuy à Toulouse en 1958 des dessins de Paul Virebent (1746-1831).

En revanche, depuis cinq ou six ans, nombreux ont été les dessins de ce style acquis par les musées de province (cf. catalogue). Cette année même, le musée de Rennes a acheté un important album de 700 dessins pour la plupart exécutés par Jean-Germain Drouais alors qu'il était à Rome, en compagnie de David, de 1784 à 1788 (14).

Assurément, l'art français de 1770 à 1815, ne serait-ce qu'en raison même des travaux récents, passionne à nouveau. Souhaitons que la présente manifestation confirme ce regain d'intérêt.

Jean Lacambre et Jacques Vilain

Notes

(1) Les ouvrages qui donnent le plus grand nombre d'informations sur les amateurs et les collections de chaque ville restent le livre de Théodore Guédy, *Musées de France et collections particulières* [s.d., vers 1880] et dans une moindre mesure celui de L. Clément de Ris, *Les Musées de Province*, Paris, 1872 (2^e éd.). On doit regretter que les cours professés par Gaston Brière, puis par Jean Vergnet-Ruiz à l'Ecole du Louvre n'aient pas été publiés. Encore ne concernaient-ils, bien entendu, que les musées : l'histoire des fonds de bibliothèques est à faire. Rappelons cependant que F. Lugt donne dans ses irremplaçables ouvrages, *Les marques de collection*, Amsterdam, 1921 et *Supplément*, La Haye, 1956, l'historique d'un grand nombre de collections.

(2) Cf. M.-L. Cornillot, *Inventaire Général des Dessins des Musées de Province. Collection Pierre-Adrien Pâris, Besançon*, Paris, 1957.

(3) Cf. le catalogue de l'exposition *Le Baron François-Xavier Fabre (1766-1837)*, Montpellier, musée Fabre, 1937.

(4) Cf. *Catalogue des dessins et objets d'art légués par J.-B. Wicar*, Lille, 1856 et la série d'articles publiés par L. Gonse dans *La Gazette des Beaux-Arts* de 1876 à 1878 qui évoquent les 1 435 dessins légués par cet artiste.

(5) Cf. A. Recouvreur, *Ville d'Angers, Musée Turpin de Crissé*, Angers, 1933.

(6) Cf. G. Chesneau, *Ville d'Angers, Musée des Beaux-Arts, Les œuvres de David d'Angers*, Angers, 1934.

(7) Cf. D. Ternois, *Inventaire Général des Dessins des Musées de Province, Les Dessins d'Ingres au musée de Montauban. Les Portraits*, Paris, 1959.

(8) Citons encore (mais l'artiste n'est pas représenté ici) le legs de François-Marius Granet à Aix-en-Provence en 1840.

- (9) Louis Thomas a raconté dans un petit livre, le retour de Fabre dans sa patrie, les fêtes, les banquets, les discours qui l'accueillirent (cité par L. Gillet, *Le Trésor des Musées de Province*, Paris, 1934, p. 164). - La donation qui ne comprenait pas moins de 244 tableaux, 26 dessins, 72 gravures, 4 marbres, 6 bronzes, 30 plâtres et 11 objets d'art divers devait valoir à l'artiste les félicitations de ses contemporains. Ainsi Pierre-Narcisse Guérin lui écrivit le 11 juin 1825: «C'est une noble et généreuse action que celle d'enrichir la France et votre ville natale de l'intéressante collection que vous possédez en divers genres.» (cité par Pélissier «Les correspondants du peintre Fabre», *La Nouvelle Revue Rétrospective*, 1896, t. IV., p. 429). Sur les collections de Fabre, lire l'article de Joubin dans *La Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1923, pp. 63-80.
- (10) Cf. M. Imperiali, *François Devosge*, Dijon, 1927, et P. Quarré, *Le Musée de Dijon, sa formation, son développement*, Dijon, 1950.
- (11) Cf. H. Algoud, «Le Musée-Bibliothèque Paul Arbaud», *La Renaissance*, octobre 1923, pp. 161-164.
- (12) Cf. J. Magnin, *Un cabinet d'amateur parisien en 1922*, 2 vol., [S.I.s.d.].
- (13) Certains préoyaient d'ailleurs un revirement du goût. L. Clément de Ris écrivait, en 1865, dans *Les Musées de Province*: «Lorsque la vogue aura repris sous sa protection des artistes peut-être trop dédaignés aujourd'hui [il pense à Heim, Rouget, Picot, Abel de Pujol, Bidault, Granet, Girodet, Guérin, Aligny], le musée Turpin de Crissé deviendra une source de renseignements très riche et très précieuse à consulter», p. 36.
- (14) Cet album sera publié prochainement par François Bergot et Arlette Sérullaz.

Le dessin néo-classique

« Jetez en prison l'homme le plus ordinaire, le moins familiarisé avec toutes les idées d'art et de littérature, en un mot un de ces oisifs ignorants qui se rencontrent en si grand nombre dans une vaste capitale, et dès qu'il sera revenu de la première peur, déclarez-lui qu'il aura sa liberté, s'il est en état d'exposer au Salon une figure nue, parfaitement dessinée d'après le système de David. Vous serez tout étonné de voir le prisonnier à l'épreuve reparaitre dans le monde au bout de deux ou trois ans. C'est que le dessin correct, savant, imité de l'antique, comme l'entend l'Ecole de David, est une science exacte, de même nature que l'arithmétique, la géométrie, la trigonométrie, etc..., c'est-à-dire qu'avec une patience infinie, et le brillant génie de Barême, on parvient en deux ou trois ans à connaître et à pouvoir reproduire avec le pinceau la conformation et la position exacte des cent muscles qui couvrent le corps de l'homme. Pendant les trente années qu'a duré le gouvernement tyrannique de David, le public a été obligé de croire, sous peine de mauvais goût, qu'avoir eu la patience nécessaire pour acquérir la *science exacte* du dessin, c'était avoir du génie (...) ».

Cent cinquante ans après, ce jugement ô combien sarcastique de Stendhal (*Salon de 1824*, cf. éd. du Cercle du Bibliophile, Genève, 1972, t. 47, pp. 25-26), demeure toujours d'actualité. Car l'opinion la plus généralement répandue continue aujourd'hui d'associer à l'école de David le terme, péjoratif, sinon infamant, d'académisme.

Il n'est pas de notre propos, avec cette exposition, de prétendre convaincre les adversaires irréductibles de ce que l'on appelle communément le néo-classicisme. La polémique, ouverte du vivant même de celui qui en fut le principal propagateur, David, ne saurait en effet être close par la seule présentation de cent quarante et un dessins pour la plupart mal connus du public, qu'il nous a paru intéressant, à plus d'un titre, de choisir dans les collections des musées de province. Bien des œuvres demeurent à retrouver ou à identifier, qui pourraient infléchir notre jugement actuel. En revanche, nous voudrions tenter d'expliquer ici les motivations d'un mouvement qui, s'il ne fut pas toute l'expression d'une époque, ne s'est pas moins affirmé comme une nécessité irréversible, portant en germe les grandes aspirations du XIX^e et même du XX^e siècle.

L'époque concernée ? Assurément le milieu du XVIII^e siècle, sans que l'on puisse affirmer avec précision l'exacte décennie : il ne fait de doute pour personne que l'art français aborde alors un tournant important de son évolution. Diverses circonstances favorisent le changement et tout d'abord les fouilles, effectuées à Herculaneum (à l'instigation de Charles de Bourbon, roi de Naples, dès 1738 et surtout de 1745 à 1765) puis à Pompéi (1748) qui avivent la curiosité des admirateurs de l'Antiquité

et particulièrement celle des artistes. Sur ce point, maintes fois étudié, les informations ne manquent guère. Aussi, les dessins de Jean-Honoré Fragonard (n° 45), de Pierre-Adrien Pâris (n° 109) ou de Jean-Charles Delafosse (n°s 27, 28), placés au début de l'exposition, ont-ils pour seul but d'évoquer l'extraordinaire engouement qui se manifeste en ce temps pour toutes les civilisations du passé — égyptienne, étrusque, grecque, romaine — et qui se traduit, notamment, par une impressionnante série de publications françaises et étrangères. Parmi les plus importantes, l'*Antiquité expliquée* de Bernard de Montfaucon (1719-1724), le *Recueil d'Antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises* du comte de Caylus (1752-1767), les *Observations sur les Antiquités de la ville d'Herculanum* de Charles-Nicolas Cochin (1754), les *Antichità Romane* de Piranèse (1756), les *Pitture i bronzi d'Ercolano* (1755-1792), le *Laocoon* de Lessing (1766), les *Antiquités Etrusques, Grecques et Romaines*, gravées par F.-A. David, avec leurs explications par d'Hancarville (1766-1767), l'*Histoire de l'Art chez les Anciens* de Winckelmann (1764) suivie en 1767 des *Monumenti Antichi* du même auteur, etc..., sont indéfiniment consultés par les artistes soucieux d'approfondir leurs connaissances. Récits de voyages, comptes rendus de fouilles, traités théoriques, contribuent par ailleurs à accroître le prestige de l'Italie, berceau de la civilisation romaine, et incitent au déplacement. Rome, plus que toute autre ville de la péninsule, devient le centre d'où sont diffusées les idées nouvelles et l'endroit indispensable où le jeune artiste doit se rendre pour parachever sa formation. Par l'intermédiaire des livres et grâce à l'étude directe des antiques que recommande l'enseignement de l'Académie, se constitue ainsi progressivement un répertoire de formes aux résonnances profondes et durables où l'imitation la plus fidèle côtoie l'ingénieuse fantaisie : l'*Intérieur d'un Museum* de Percier (n° 110) est un éloquent exemple de cette nouvelle grammaire décorative. Le néo-classicisme, en effet, ne craint pas d'intégrer dans ses compositions des modèles copiés de l'antique, conformément aux Grecs qui, selon David : « ne se faisaient nullement scrupule de reproduire une composition, un mouvement, un type, déjà reçus et employés (...). Ils pensaient, et ils avaient raison, que l'idée dans les arts est bien plus dans la manière dont on la rend, dont on l'exprime, que dans l'idée elle-même » (cf. E.-J. Delécluze, *Louis David, son école et son temps*, Paris, 1855, p. 62). Mais le néo-classicisme ne néglige pas pour autant l'étude de la nature, qu'il poursuit conjointement. En outre, il bénéficie de la lassitude qui commence à se manifester à l'égard des sujets aimables et galants, si à la mode dans la première moitié du XVIII^e siècle. On a maintes fois relevé (comme le firent notamment J. Locquin et H. Bardon), que les œuvres exposées au Salon font de plus en plus appel à la mythologie et à l'histoire grecques ou romaines. Et si les thèmes ont au début une source assez vague (par exemple, Gamelin, *l'Incendie du temple de Vesta*, n° 48, ou Berthélemy, *la nourrice de Néron*, n° 5), les références deviennent par la suite plus précises, tirées d'Homère (Vien, *Hector détermine Pâris à prendre les armes*, n° 127 ; Dugourc, *Télémaque chez Nestor*, n° 34 ; David, *Frise dans le genre antique*, n° 14 ; ou Garnier, *Consternation de la famille de Priam*, n° 50), de Virgile (Taillasson, *Mézence et Lauzus*,

n° 125 ; ou Gérard, l'*Olympe*, n° 56), de Plutarque (Berthélemy, *Alexandre et son médecin*, n° 4 ; Pajou, *Lycurgue présente leur Roi aux Lacédémoniens*, n° 108 ; David, *Brutus*, n° 19 ; Gros, *La mort de Timophane*, n° 75 ; Le Barbier, *Coriolan*, n° 90) mais aussi de Tacite (Greuze, *Eponine et Sabinus*, n° 74), Tite-Live (Peyron, n° 114), Valère-Maxime (Meynier, *Milon de Crotone*, n° 94 ; Peyron, n° 113), etc. Ainsi trouvera-t-on de multiples exemples, dans l'exposition, de la diversité des sources anciennes utilisées par les artistes épris d'un idéal « noble », sans qu'ils négligent, pour autant, les textes modernes et même contemporains. Ce serait passer sous silence la faveur, en partie paradoxale, d'un théâtre des passions des plus « ordinaires » ; celui de Racine (Gérard, Girodet, Moitte, sous la direction de David, collaborèrent à une luxueuse édition des œuvres complètes de Racine conçue par les frères Didot), et oublier l'influence du *Voyage du Jeune Anacharsis* de l'abbé Barthélémy (n° 105), du *Télémaque* de Fénelon ou des *Incas* de Marmontel (n° 91). Le mouvement qui nous intéresse et dont l'exposition se veut un témoignage, s'appuie donc sur des bases littéraires sérieuses et, en même temps, sacrifie à une inspiration mêlée. De là, peut-être, les réticences qui accueillent généralement les créations du néo-classicisme, vu comme une illustration, comme une figuration guidée par l'anecdote culturelle.

Ces réticences mêmes doivent nous être une alerte, et l'occasion d'une distance et d'un rapprochement.

La perspective purement historique et traditionnelle, celle de la connaissance d'un contenant, de sa description, ne rend que mal compte de l'existence éventuelle de son contenu, en partie d'ailleurs soumis à des subjectivités. Les nôtres, les leurs, tout armées qu'elles soient encore de leur éducation. En somme, faut-il posséder, pour les comprendre et les réduire à leurs intentions les plus vigoureuses, le bagage culturel le plus « extérieur » des artistes d'un temps aux contours troubles et connaître les livres de leurs bibliothèques ? Nous pouvons au demeurant les décrire. Celles de Le Barbier, de Meynier, abondent en ouvrages religieux et profanes, en recueils de gravures d'après l'antique ou les « maîtres », de costumes, en Vies des peintres célèbres, en dictionnaires, en traités d'anatomie, récits de voyages, Histoires des civilisations...

Mais il y a l'élan qui incita les artistes de cette époque à se consacrer à la suggestion quasi exclusive de motifs, d'images, de thèmes héroïques. Le *Serment des Horaces* (David, n° 16, 17 ; Caraffe, n° 11), les *Sabines* (David, n° 21 à 23), la *Mort de Timophane* (Gros, n° 75), *Brutus* (David, n° 19 ; Lethière, n° 93), *Curius Dentatus refusant les présents des Samintes* (n° 113) sont à cet égard exemplaires. Si l'on admet que cet élan concentre sa vitalité dans la figuration de la forme humaine tour à tour dressée et affaissée dans l'épuisement de l'effort héroïque, on ne peut méconnaître du même coup que la conception de l'« exemplum virtutis », pour reprendre le terme de Robert Rosenblum, a comme moyen d'expression et comme soutien, le dessin, c'est-à-dire le « style ». On en retrouverait les modulations et les prestiges dans la gravure. Dire que les artistes « néo-classiques » ont compris les beautés de l'art antique, c'est dire que leurs travaux essentiels sont marqués par la problématique statisme-dyna-

misme. Il n'est pas étonnant qu'une sorte d'idolâtrie des corps y rejoigne la conception théâtrale du tableau vivant chez Diderot, critique d'art et dramaturge... et chez Greuze. Au-delà d'un réalisme social proclamé, de nouvelles mythologies collectives naissent, sur lesquelles un athéisme aussi rigoureux que le jansénisme, aussi « mondain » philosophiquement que l'usage jésuitique des passions, peut faire fond. Même à travers les sujets antiques, l'homme éternel de ce qu'on appelle le classicisme s'y trouve renouvelé par une exemplarité adaptée au Temps.

Plus simplement encore, c'est bien par le dessin qu'il faut aborder cette époque puisqu'il y était « plus honoré dans les écoles qu'il ne l'est aujourd'hui. David faisait dessiner longtemps ses élèves avant de les admettre à la peinture. Beaucoup de peintres, célèbres par leurs grands travaux, Le Barbier, Caraffe, Gérard, Girodet, Monsiau, Chaudet, eurent recours à ce moyen prompt de produire leurs idées » (J. Renouvier, *Histoire de l'art pendant la Révolution, considérée principalement dans les estampes*, Paris, 1863, p. 32).

Les options essentielles du « néo-classicisme » sont d'ailleurs sensibles dans les techniques graphiques. L'exposition, qui ne présente qu'un nombre très restreint de sanguines (Berthélemy, n° 4) d'aquarelles (Pâris, n° 109) aucun pastel, aucune gouache, aucun de ces « trois crayons » si fréquents dans la première moitié du XVIII^e siècle, essaie d'épouser les goûts et les répugnances d'une génération qui substitue à la sensualité de la couleur, la rigueur du crayon noir ou de la mine de plomb (David, n° 24, 25 ; Girodet, n° 61 ; Guérin, n° 78, 79 ; Le Barbier, n° 89, 90 ; Wicar, n° 131 à 133), de la plume (Vien, n° 127 ; Hennequin, n° 81 ; Gagneraux, n° 46, 47, etc.) qu'elle rehausse souvent de lavis brun, noir ou gris (Fabre, n° 42, 43 ; Gauffier, n° 51 à 53 ; Percier, n° 110 ; Réattu, n° 119 à 121) ou encore de craie ou de gouache blanches (David, n° 21 à 23 ; Garnier, n° 49 ; Girodet, n° 66, 67).

C'est par le dessin, cause et conséquence, progrès ou régression, que les motifs de l'art galant le cèdent enfin à ceux d'une figuration héroïque. On l'a dit parfois austère : désireux d'atteindre la beauté formelle la plus générale, pour une signification appropriée aux besoins de l'époque, les artistes éliminent ce qui est pour eux accident, c'est-à-dire la couleur et même l'ombre, comme le remarque Louis Hauteœur (*Rome et la Renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, 1912). Le dessin, en circonscrivant la forme, est l'élément plastique indispensable qui se « réduit » à l'indication des contours mais aussi les exalte. La ligne, cette abstraction, dominera un art pourtant puissamment figuratif. Elle peut bien être aiguë et souple chez Peyron, bouclée chez La Rue, tremblée chez Vien, sculpturale chez David, sans repentir chez Girodet, brisée chez Hennequin..., à travers elle s'élaborent des formes simples et traitées avec mesure. L'architecture de l'œuvre, comme celle qui figure l'architecture, revient au cône, à la sphère, à la pyramide, au cube (Le Geay, n° 92, attr. à Desprez, n° 31), la composition se réfère à la frise (Dugourc, n° 34 ; Prud'hon, n° 118 ; David d'Angers, n° 26 ; Réattu, n° 120 ; Boichot, n° 8, 10 ; Bergeret, n° 3 ; Rude, n° 124), reprend l'ordonnance rythmée des bas-reliefs (Le Barbier, n° 90)...

Evitons de revenir aux modèles reçus par l'Institution-Ecole, et du même coup s'impose l'idée qu'une des visions graphiques réputées les plus figuratives est en même temps une des plus réductrices : peu ou pas de couleurs, une lumière et une perspective que seule commande l'économie de la surface dessinée, l'évidence des formes « vraies » sous le geste expressif et figé... Un art, dont l'originalité vient d'un décalage entre les formes héritées et forcées, poussées jusqu'au style ou ramenées à la géométrie et l'investissement ou le support de sujets dont le présupposé et l'aboutissement sont le génie baroque ou la mort. On ne peut éviter l'analogie, sinon la similitude avec la théorie cubiste de la dissociation, des contours et du mouvement décomposés.

Un classement dans l'histoire des formes, entre ces deux rapprochements extrêmes, s'appuierait raisonnablement sur l'idée que la vision néo-classique, après le paroxysme décoratif de l'art « rocaille », est guidée par une volonté de grandeur et de simplicité qui fait sienne la formule kantienne établissant, parmi les beaux-arts, la primauté du dessin en affirmant que la condition fondamentale du goût « n'est pas ce qui procure une sensation agréable, mais uniquement ce qui plaît par ses formes ». L'élimination progressive, plaisante et didactique de ce qui est accessoire, dans la composition, explique l'accueil critique fait aux *Funérailles de Patrocle* de David (n° 13), considérées comme à la fois trop archéologiques et trop désordonnées. La préférence pour la représentation du nu, dont David lui-même sera le plus fervent adepte, en est justifiée. Dans ces œuvres où la psychologie est absente, point d'intermédiaire ni de donneur de clin-d'œil entre le spectacle, forme et signification, et le spectateur. Le genre même, fut-il composition historique, en est subverti et glacé. Un nouveau rapport entre Intérieur et Extérieur, Nature et Culture, Ordre et Désordre, Mythe et Réalité, Rigueur et Liberté lie le classicisme critique à l'aspect exemplaire et cornélien du geste parachevé, prolongé.

Comment s'étonner, dès lors, que la Révolution ait contribué à accentuer et soutenir cette tendance au dépouillement d'un art réflexif. David répète que l'artiste doit savoir penser, c'est-à-dire non seulement composer mais proposer au spectateur des actions exemplaires et doubler l'exemplarité du sujet par celle de l'interprétation. Si, selon Starobinski (1789. *Les emblèmes de la raison*, Paris, 1973, p. 95), « la parfaite clôture du contour linéaire est l'expression d'une volonté sans défaillance (celle du peintre et, par contagion, celle du personnage) : le contour, qui détermine, est le symbole de la détermination morale », elle est aussi la condition volontaire d'une expression de la tension. Les fêtes révolutionnaires et les cérémonies conçues par David visent à ce but. En demandant à ce dernier d'immortaliser le Martyre de *Lepelletier de Saint-Fargeau* (n° 32) ou de fixer le mouvement généreux du *Serment du Jeu de Paume* (n° 20), la Révolution lui permet de faire coïncider son idéal avec la réalité la plus contemporaine, de donner à son art une qualité originale d'actualité. Il n'est ni scandaleux ni étonnant que ce caractère officiel subsiste aux temps de la gloire de Bonaparte et de l'Empire : le mythe de la grandeur qui survit illustre les conquêtes napoléoniennes à la manière des combats antiques (Boïchot, n° 10) et l'afflux des œuvres venues en

France aux termes des traités de paix donne une nouvelle ampleur au Mouvement.

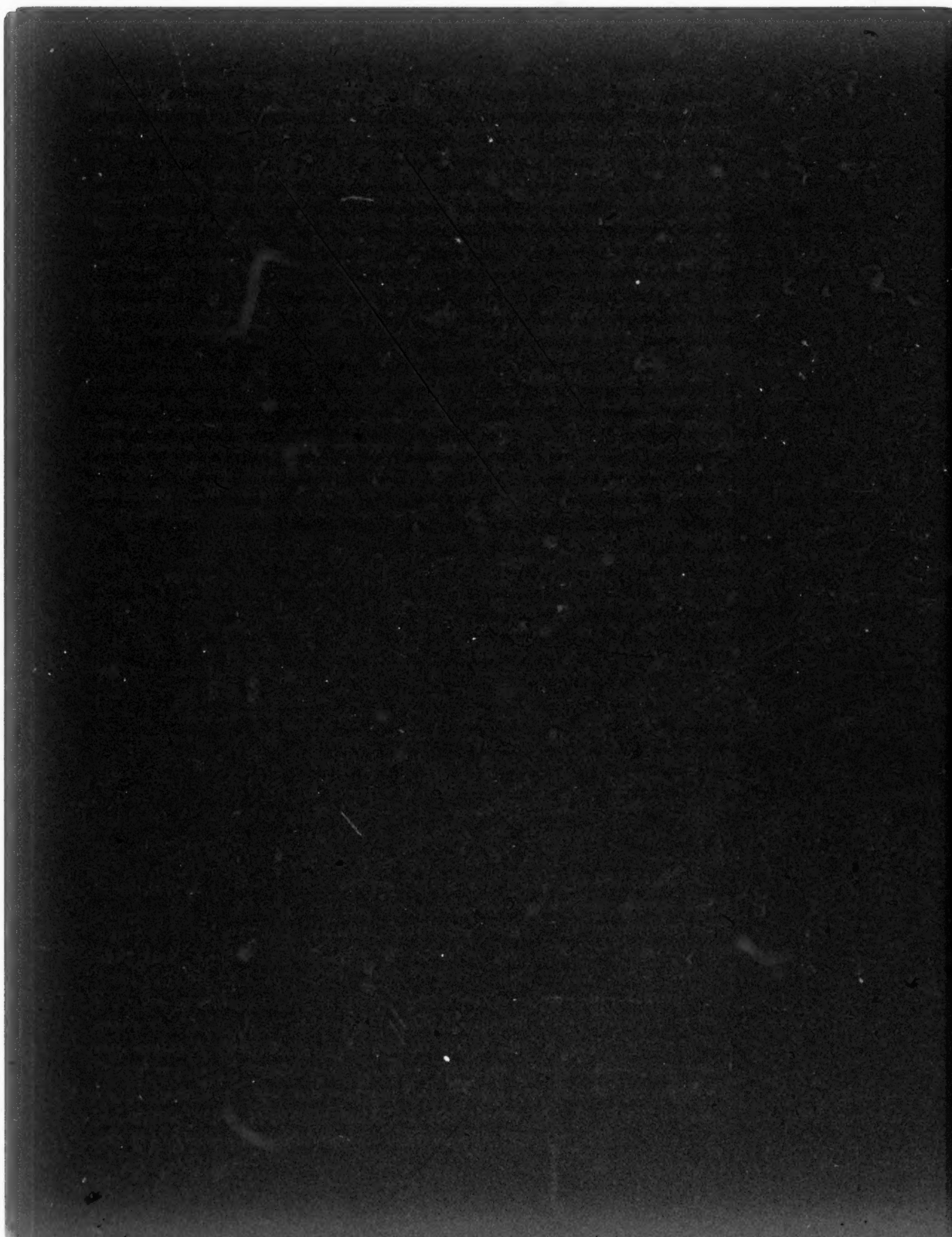
Car c'est d'une nouvelle institution et d'un mouvement qu'il s'agit dont témoigne son succès dans un domaine qui passe pour mineur et qui est cependant significatif de la vitalité d'une méthode : celui de l'illustration. Ensemble de techniques et pratique spécialisée, socialisée, elle connut un essor extraordinaire dans le dernier quart du XVIII^e siècle et au début du siècle suivant. On rappellera ici que les initiatives des Frères Didot furent capitales sur le plan de l'édition comme sur celui du dessin de commande. Les musées de province possèdent certains des dessins qui ont servi de modèles aux illustrations des éditions grand in-folio du Virgile (1798, n° 56, 63) et du Racine (1801, n° 57 à 59, 100). Leur réunion temporaire peut faire ressortir les caractéristiques essentielles du dessin néo-classique vulgarisé ; elle permet de peser les reproches faits à l'uniformité, au mimétisme, à l'absence d'imagination, d'un type de représentation dont les principes d'unité sont trop visibles. On se demandera comment se sont préservées, sous la férule du « tyrannique » David, les diversités d'artistes comme Moitte, Gérard, Girodet. La fécondité de la méthode laisse ou fait naître l'énigmatique *Scène d'initiation* de Moreau le Jeune (n° 106) ou les très pathétiques transpositions conçues par Le Barbier pour les *Incas* de Marmontel (n° 91).

L'exposition ne proposera aux visiteurs que trois portraits de Lacour (n° 86), Richard (n° 123) et Auguste (n° 2) ainsi que trois paysages de Bertin (n° 6, 7) et de Valenciennes (n° 126). Pour l'amateur éclairé comme pour quiconque connaît la représentativité de ces « genres » dans l'art français, la proportion peut être étonnante, face aux études (ou aux dessins prenant leur valeur en tant que tels) fondées sur une inspiration mythologique ou historique. Chez les mêmes artistes souvent, portraits et paysages relèvent en effet d'une conception réaliste ou naturaliste, lyrique ou objective qui s'oppose d'abord à une esthétique et à une imagerie dont les référents apparents sont l'Egypte, la Grèce ou la Rome antique. Quand bien même dans les portraits dessinés ou les études pour des peintures, la sobriété décorative retient quelque chose d'une figuration humaine qui ne tire sa signification que d'elle-même, l'individualisme, la ressemblance physique, la caractérisation psychologique ne peuvent être mises sur le même plan que la typologie générale qui joue du relatif et de l'absolu. Non pas de la continuité classique d'un réalisme seulement limité par les bienséances. Et, en effet, les écueils extrêmes de la préciosité ou du naturalisme apparaissent dangereux aux émules de David, comme ils répugnaient aux Classiques. La voie sentimentale elle-même ne peut leur être bénéfique que dans l'exagération réductrice. David, portraitiste, est le même homme mais en grande partie un autre peintre que l'auteur du *Serment des Horaces*. Enfin, la vision de la réalité engagée dans l'art dit « néo-classique » a quelque chose de mental qui la relie à la conception d'une surnature, sinon d'une surréalité. De même, on ne peut valablement dire « néo-classiques » que les paysages qui, au-delà des apparences, suggèrent un monde sans rapport véritable de mimétisme avec la nature réelle : son organisation et ses signes lui sont exemplairement propres.

La dernière partie de notre présentation voudrait faire apparaître largement l'éclatement de la conception davidienne dans le premier quart du XIX^e siècle. Cette conception a pour rançon des créations ambiguës que l'on rattacherait, mieux qu'au romantisme littéraire de Girodet, à la solution symboliste d'un William Blake. Prud'hon, dans une production à l'inspiration équivoque est encore redevable à l'Ecole de son irréprochable rigueur, et de ses contrastes mêmes. Et les fantasmes de Hennequin ont leur écho amplifié dans les visions tourmentées du suédois Ehrensvärd. Mais, cependant que le haut moyen âge des poèmes de Dante se substitue aux textes homériques et que Delorme représente *Paolo et Francesca* (n° 29), Ingres préfère la ligne des vases grecs aux suggestions sculpturales de David : la question du style posée en termes nouveaux annonce l'art modernise et pérennise la recherche de la rigueur.

Des manifestations du dessin, en France et en Europe, durant plus d'un demi-siècle, on retiendra surtout le caractère contrôlé et la prééminence du trait définissant une forme étroitement liée à des exigences intellectuelles. Si le retour à l'Antique n'a pas été un caprice du goût et une préférence impulsive, les décisions et les choix, fondés sur la raison et l'autorité, gardent pourtant leur part d'individualisme et de complexité. Car les tenants de la ligne n'accèdent pas tous par elle à des sources d'énergie identiques, ne déversent pas tous en elle les mêmes forces. A peser les intentions et les réussites, c'est le terme même de néo-classicisme qui est mis en question, même si la pertinence de l'appellation s'efface devant la volonté commune de donner de l'homme pris dans l'histoire une image re-sacralisée, actuelle en ce que le plan général du héros y domine les registres particuliers de ses actions. Ce qu'il y a de masques et de doubles à la fois nobles et misérables de la réalité dans ces œuvres ne les empêche pas d'avoir rapport à elle, de la transposer, de l'animer avec ses passions, ses désespoirs stoïques, ses déterminismes historiques et ses progrès créateurs. Dans ses formes comme dans ses significations, l'Académie vivante en appelle tantôt au dépassement de l'humanité ordinaire, tantôt au néant de la matière : elle signifie souvent la faille, elle avoue rarement la blessure.

Arlette Sérullaz.



Catalogue

Le catalogue a été rédigé par
Jean Lacambre (J.L.)
Arlette Sérullaz (A.S.)
Jacques Vilain (J.V.)
Nathalie Volle (N.V.)

Que soient remerciés ici tous ceux qui ont bien voulu nous aider dans nos recherches. Nous exprimons plus particulièrement notre reconnaissance à M. et Mme Pierre Arizzoli, M. Henri Baderou, Mme Simone Besques, Mme Kate Biosse-Dupian, M. Philippe Bordes, Mme Josette Bottineau, Mme Wanda Bouleau-Rabaud, M. Richard J. Campbell, Mlle Yveline Cantarel, Mlle Marie-Claude Chaudonneret, M. Jean-Pierre Cuzin, Mme Dreyfus-Moriset, M. Jacques Foucart, M. Jean-René Gaborit, M. Thomas Gaethgens, Mlle Françoise Gardey, Mme Monique Geiger, Mlle Françoise Guérault, Mme Marguerite Guillaume, Mme Suzanne Gutwirth, M. Gérard Hubert, Mme Viviane Huchard, Mme Anne Leclair, M. Hans Ottomeyer, Mlle Monique Mosser, M. Jean Pierre Mouilleseaux, M. Alain Mousseigne, M. Daniel Rabreau, M. Pierre Rosenberg, Mlle Katherine Simons, M. Jean-Michel Tuchscherer.

Jean Alaux

Bordeaux, 1786 — Paris, 1864

Après un apprentissage dans l'atelier de Pierre Lacour (1745-1816) à l'Académie de Bordeaux, Jean Alaux est admis, en 1807, à l'Ecole Spéciale de Peinture de Paris et fréquente les ateliers de Vincent (cf. p. 123) et Guérin (cf. p. 79). Ayant remporté le premier prix de peinture en 1815 sur le sujet de *Briséis rendue à Achille trouve dans sa tente le corps de Patrocle* (Paris, Ecole des Beaux-Arts), il part pour Rome en 1816 où il retrouve entre autres Picot (cf. p. 113) et David d'Angers (cf. p. 41). Il se lie avec Ingres (cf. p. 84) dont il admire le talent et dont il peint l'atelier dans un tableau daté de 1818 du musée de Montauban; en échange, Ingres fit, la même année, un portrait de l'artiste à la mine de plomb (cf. J.-P. Alaux, 1933, t. II, p. 161, repr. p. 201). Son talent est tout particulièrement apprécié par le roi Louis-Philippe qui lui commande d'importants travaux pour les galeries historiques du Château de Versailles: tableaux (*Batailles de Villaviciosa*, 1836, de *Denain*, 1839 par exemple) portraits et décoration de la salle des Etats Généraux à laquelle il consacre neuf ans.

De 1847 à 1850, il est nommé Directeur de l'Ecole française de Rome, ce qui lui mérite le surnom de «romain» que l'on retrouve dans la plupart des dictionnaires anciens.

Il participe aux travaux de restauration des peintures de Fontainebleau; son dernier ouvrage est la coupole de la salle des séances du Sénat au Palais du Luxembourg.

S'il se recommande, au début de sa carrière, de l'esthétique néo-classique, le vrai talent d'Alaux s'épanouira non seulement dans la peinture «historique» mais aussi dans de nombreuses scènes pittoresques italiennes comparables à celles d'un Jean-Victor Schnetz (1787-1870) ou d'un Léopold Robert (1794-1835) (cf. les dessins conservés à Bordeaux, Montpellier, Compiègne, etc.).

N.V.

1

Iphigénie, Oreste et Pylade

Plume et encre brune, lavis brun et rehauts de gouache blanche sur traits de crayon noir.
H. 0,202; L. 0,161.

Hist.: Legs Benoît en 1882 (peut-être ce dessin a-t-il été acheté à la vente Alaux, Paris, Hôtel Drouot, 18-19 mai 1880, où passèrent dix cartons de dessins, croquis, calques, etc.).

Bibl.: H. Pluchart, *cat. musée*, 1889, n° 1066.

Ce dessin qui doit dater des années 1815 (s'agit-il d'un projet d'illustration) paraît bien en rapport avec un épisode de l'histoire d'Oreste.



Alors qu'il allait être immolé en Tauride avec son compagnon Pylade, Oreste fut reconnu et sauvé par sa sœur Iphigénie, prêtresse de Diane. Ils tuèrent Thoas, roi de ce pays et prirent la fuite.

J.L.

Lille, musée des Beaux-Arts

Henri Auguste

Paris, 1759 — Port-au-Prince, 1816

Henri Auguste était le fils et l'élève de son père Robert-Joseph (1723-1805) dont la réputation s'étendait à travers l'Europe entière pour être un des créateurs de l'orfèvrerie néo-classique; c'est lui qui avait notamment ciselé la couronne royale du sacre de Louis XVI en 1774. En 1785, Henri prend la direction de l'établissement et reste sous le Consulat et l'Empire un des orfèvres à la mode avec Thomire, Odier père et Biennais; il est chargé, en 1804, de ciseler la couronne du sacre de Napoléon, le service «Grand Vermeil» et le cadenas de Joséphine, exécutés, eux aussi, à l'occasion du sacre (musée de Malmaison). Ses œuvres remportent un véritable triomphe à l'Exposition des produits de l'Industrie française en 1806. Pourtant, une mauvaise gestion de ses affaires l'entraîne dans une faillite retentissante; banqueroutier, il s'enfuit en Angleterre et gagne Port-au-Prince où il meurt en 1816.



2

Une esquisse de Gérard (cf. Ch. Saunier, juin 1910, p. 447, repr. p. 445) conservée au Musée de Versailles montre Henri Auguste alors au faite de la gloire, entouré de sa femme Madeleine-Julie Coustou et leurs deux fils Charles-Louis et Jules-Robert (1789-1850) qui deviendra par la suite un collectionneur réputé et ami de Delacroix, un peintre orientaliste et pastelliste de grand talent (nombreux pastels au Musée d'Orléans).

N.V.

2 Portrait de Jules-Robert Auguste

Pierre noire et craie blanche sur papier beige.
H. 0,590; L. 0,466.
S.D.b.d.: *Auguste fecit 1801*.

Hist.: Coll. baron Schwiter; don baron Schwiter au musée en 1888, marque du musée en bas à droite (Inv. 57).

Conçu à la manière d'une stèle antique, ce portrait aux contours strictement délimités, fait penser à une «moderne» effigie d'Antinoüs. Le modèle est ce mystérieux «Monsieur Auguste» (1789-1850) qui révéla à Delacroix les splendeurs de l'Orient. On remarquera le traitement très particulier de la chemise du jeune garçon dont les plis semblent avoir été sculptés dans la pierre. Il semble impossible, étant donné la date du dessin, qu'il s'agisse d'un autoportrait de Jules-Robert Auguste, bien que Ch. Saunier, dans un important article (juin 1910, pp. 441-460), ait évoqué les dons précoces de ce dernier. L'attribution à Henri Auguste est par contre plus vraisemblable, sans que l'on puisse toutefois l'étayer sur des renseignements précis.

Le musée d'Orléans possède un autre portrait de Jules-Robert, de même technique mais sur papier bleu, signé et daté de l'an IX (Inv. 58; H. 0,325; L. 0,245).

A.S.

Orléans, musée des Beaux-Arts

Pierre-Nolasque Bergeret

Bordeaux, 1782 — Paris, 1863

Elève de Lacour père, puis de Vincent et de David, il exposa régulièrement au Salon de 1806 à 1853. Graveur, il a interprété les maîtres du XVI^e et du XVII^e siècles; mais il est surtout connu comme peintre de sujets historiques ou troubadours: *L'empereur Charles-Quint ramassant le pinceau de Titien* (1808, musée de Bordeaux), *Anne de Boleyn condamnée à mort* (1814, Louvre), *Henri IV sur son lit de mort* (1824, château de Pau).

Il ne dédaigna pas non plus les sujets, orientaux: *Mohamet II* (1817, musée de Bordeaux), *Filippo Lippi, peintre florentin* (1819, musée de Cherbourg)... Tout comme Meynier, il fut protégé par Denon et travailla pour Versailles; on lui doit aussi les projets des reliefs de la Colonne Vendôme (Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Dc 50 a).

J.V.

3 a Approvisionnement de l'armée

Plume, encre brune, lavis brun sur traits de crayon.
H. 0,180; L. 0,626.
S.D.b.g.: *Bergeret inv. fec. 1812*.

Hist.: Coll. Vivant Denon; coll. Ney, prince de la Moskowa; vente, Paris, Galerie Georges Petit, 27 mai 1929 et Hôtel Drouot, salle II, 28-29 mai 1929, partie du n° 13; vente, Paris, Palais Galliera, 10-11 décembre 1962, partie du n° 102; acquis dans le commerce parisien en 1974.

3 b Suite de la prise de Custrin

Plume, encre brune, lavis brun sur traits de crayon.
H. 0,194; L. 0,706.
S.D.b.g.: *Bergeret inv. fec. 1813*.

Hist.: Voir le n° 3 a.

3 c L'Empereur pardonne au prince d'Asfeld Prise de Seclin

Plume, encre brune, lavis brun sur traits de crayon.
H. 0,199; L. 0,776.
S.b. au centre: *Bergeret inv. fec.*
D.b.g.: 1813.

Hist.: Voir le n° 3 a.



3 a



3 b



3 c



3 d

3 d Combat de Golymin

Plume, encre brune, lavis brun sur traits de crayon.
H. 0,182; L. 0,621.
S.b.g.: Bergeret f.

Hist.: Voir le n° 3 a.

La décoration du Palais du Corps Législatif, devenu depuis le Palais Bourbon, fut considérablement modifiée sous le Premier Empire (cf. F. Boyer, 1936, pp. 91-123 et M.-L. Biver, 1963, pp. 215-223). Fragonard fils exécuta, par exem-

ple, quatre dessins représentant *L'entrevue des deux Empereurs sur le Niemen*, *La présentation au Corps Législatif des drapeaux pris aux Espagnols*, *S.M. l'Empereur visitant le tombeau du grand Frédéric*, *La bataille d'Austerlitz* (Paris, coll. part.); ces quatre dessins (cf. *Recueil des peintures et sculptures faites au Corps Législatif sous la direction de M. Poyette*, Paris, 1811), exposés au Salon de 1810 (n°s 320 à 323), furent ensuite repris en bas-reliefs, pour le Salon de l'Empereur, par Gaulle et Boichot (cf. n° 10); ces sculptures furent détruites sous la Restauration.

Peu de temps après 1810, intervint probablement une nouvelle commande, abandonnée à la suite des événements politiques. On connaît en effet une suite de 53 projets de bas-reliefs, retraçant les campagnes d'Italie et de Prusse, provenant des collections Vivant Denon et Ney, tous de dimensions très proches (environ H. 0,200; L. 0,700) et dus à Alavoine, Bacler d'Albe, Bergeret, Debret, Eschard, Fragonard, Heim, Laffite, H. Lecomte, Martine, Roehn, Rumeau, Taunay, Thevenin...

C'est Bergeret, semble-t-il, qui en exécuta le plus grand nombre; on en localise actuellement 14, dont les quatre exposés ici, très récemment acquis par le musée Dobrée de Nantes.

Ils illustrent tous des épisodes des campagnes de Saxe et de Pologne (1806-1807) contre la 4^e coalition. Le n° 3 b représente la prise de la ville de Custrin qui capitula le 1^{er} novembre 1806; cette place forte commandait le passage sur l'Oder vers la Pologne prussienne. Le n° 3 c est constitué de deux dessins réunis en un seul; l'épisode le plus intéressant est sans doute celui de la clémence envers le prince de Hatzfeld intervenue le 27 octobre 1806; «Le prince de Hatzfeld était chargé par S.M. l'Empereur, du gouvernement civil de Berlin. Des lettres interceptées aux avant-postes firent connaître qu'il instruisait le prince Hohenlohe des mouvements français; en conséquence, il fut arrêté, et allait être jugé devant une commission militaire, quand la princesse de Hatzfeld vint se jeter aux pieds de S.M., protestant de l'innocence de son mari, dont elle était elle-même persuadée. Vous connaissez l'écriture de votre mari, lui dit l'Empereur; je vais vous faire juge, et il lui remit la lettre interceptée. Cette princesse, grosse de plus de huit mois, s'évanouissait à chaque mot qui lui découvrait combien son mari se trouvait compromis. L'Empereur fut touché de son état. Eh bien, lui dit-il, vous tenez cette lettre, jetez-la au feu; cette pièce une fois anéantie, je ne pourrai plus faire condamner votre mari.» (C.-P. Landon, 1810, p. 51). Ce «trait de clémence» inspira largement les artistes, et plus particulièrement les graveurs: Barrois gravé par Desmoulins, Monnet par David, Monsiau par Clément, Laffite par Bosq... (cf., au Cabinet des Estampes, la série Qb I, 1806, 27 octobre). Signalons aussi que Boisfremont exposa au Salon de 1810 (n° 195) un tableau de même sujet, aujourd'hui conservé au musée d'Amiens (T. H. 2,590; L. 3,260). Le n° 3 d, enfin, représente le combat de Golymin, contre les Russes, en Pologne prussienne (26 décembre 1806).

On peut rattacher à ces quatre dessins d'autres projets de facture identique et de formats voisins. L'un donné au Louvre en 1970 (cf. A. Sérullaz, 1972, n° 106) représente la *Suite de la prise de la flotte suédoise* (Inv. R.F. 34.436).

Deux autres séries sont passées récemment en vente; l'une en 1969 (Hôtel Drouot, salle 12, 18 décembre 1969, n° 44 bis) se compose de cinq projets: *La prise de la flotte suédoise* (qui doit constituer la première partie du dessin du Louvre), *Le Grand Duc de Berg investit Erfurt*, *L'Empereur Napoléon dépasse un convoi d'artillerie*, *Travaux de terrassement sur les remparts d'une ville*, *Convoi du général Schmettan*; l'autre en 1970 (Hôtel Drouot, salle 12, 18 juin 1970, n° 3), se compose de quatre projets: *Entrée de Napoléon à Berlin*, *Réception de l'ambassadeur de la Sublime Porte près de la Cour de Prusse*, *Entrée des Français à Varsovie*, *Combat entre les troupes françaises et autrichiennes*. J.V.

Nantes, musée Dobrée

Jean-Simon Berthélemy

Laon, 1743 — Paris, 1811

Après un passage de trois ans (1764 à 1767) dans l'atelier de Noël Hallé (1711-1781), Berthélemy remporte, en 1767, le Grand Prix qui lui ouvre les portes de l'Ecole des Elèves Protégés (1767 à 1771) puis celles de l'Académie de France à Rome (1771 à 1774). Les liens d'amitié qui l'unissent à Pierre-Adrien Pâris (1745-1819) (cf. p. 108) nous valent la chance d'avoir conservé quatre dessins de son séjour romain; il faut citer, outre ceux qui sont exposés ici, le *Temple de Vesta à Tivoli* et la *Villa Adriana* conservés à la Bibliothèque Municipale de Besançon (vol. 453, n° 30 et 33) dont l'attribution à Berthélemy est due à Pâris. Est datée aussi de 1774 à Rome une *Académie d'homme en attitude de crucifié* (Paris, Ecole des Beaux-Arts, Inv. 189, la même collection possède également de lui une *Académie d'homme tenant une houlette* datée de 1777, Inv. 189).

Sur la présentation d'un *Apollon et Sarpédon* (Langres, musée Saint-Didier; dessin-préparatoire à Paris dans une collection particulière), Berthélemy est reçu à l'Académie Royale de Peinture en 1781. Il expose régulièrement au Salon des commandes pour la manufacture des Gobelins, à sujets tirés de l'histoire nationale, comme de l'Antiquité ou de la Bible telle *La confiance d'Eléazar* (Angers, musée des Beaux-Arts) dont le musée de Douai qui possède déjà l'esquisse du tableau, vient d'acheter le dessin préparatoire (Christie's, Londres, 25 juin 1974, n° 132 avec pl.). Décorateur habile et peintre de plafonds réputé, il travaille pour une nombreuse clientèle, privée et royale: pour Marie-Antoinette à Fon-

tainebleau, en 1786, il peint les plafonds du boudoir et du salon de jeu: le Cabinet des dessins du musée du Louvre possède une étude mise au carreau pour ce décor (*Minerve couronnant les Muses*, RF 29511); sous le Directoire et l'Empire, pour le Palais du Luxembourg, il reçoit la commande de quatre plafonds aujourd'hui détruits; les dessins préparatoires pour l'un d'eux, représentant le *Triomphe de la Philosophie* sont conservés à Darmstadt (Hessisches Landesmuseum, HZ 121, 122, 123, 124).

Berthélemy occupe, de 1791 à 1807, le poste de dessinateur des costumes de l'Opéra où se trouve encore aujourd'hui une quarantaine de dessins de sa main. Il est nommé commissaire pour la recherche des objets d'art en Italie (1796 à 1798) avec Jean-Guillaume Moitte (1746-1810) (cf. p. 97) et à leur retour, les deux artistes deviennent membres du conseil des artistes au Muséum Central des Arts (l'actuel musée du Louvre). Dès lors l'activité de Berthélemy diminue; il expose une dernière fois au Salon de 1808 avant de mourir à Paris, quelques années plus tard, en 1811.

Comme sa peinture, le style de dessinateur de Berthélemy alterne entre un amour du «fa presto» tout dix-huitième qui lui valut des reproches de la part des contemporains, et une exigence de rigueur qui a poussé certains critiques à le comparer à Le Sueur. De la première veine, on peut citer les deux études de personnages du musée Magnin de Dijon (*Figure de femme drapée* et *Figure de vieillard*, étude pour une *Assomption*, datée de 1791, de la cathédrale de Laon; J. Magnin, *cat. musée*, 1938, n° 25). Mais assez tôt Berthélemy se range parmi les partisans de l'esthétique nouvelle en adoptant une manière plus sage, et des sujets plus recherchés, témoin *L'expérience du roi Psammétique sur la langue égyptienne et la langue phrygienne*, daté de 1777 (Louvre, Cabinet des dessins, Inv. 23759).

N.V.

4

Alexandre le grand et le médecin Philippe

Sanguine et lavis de sanguine et rehauts de gouache
H. 0,482; L. 0,380.

S.D.b.g.: Berthelemy 1773.

Hist.: Coll. Pierre-Adrien Pâris; légué avec l'ensemble de la collection à la Bibliothèque municipale de Besançon en 1819; mis en dépôt au musée en 1843. (Inv. D. 2811).

Bibl.: P.-A. Pâris, 1806, n° 111; Ch. Weiss, *cat. musée*, 1824, n° 326; [Lancrenon], *cat. musée*, 1844, n° 225; E. Belhier et L. Auvray, 1882, t. I, p. 78; A. Castan, *cat. musée*, 1889, p. 109; A. Estignard, 1902, p. 144, repr. 58; J. Magnin, 1919, p. 63, repr. p. 65; J. Magnin, 1929, p. 63; E. Pigler, 1956, t. II, p. 345; M.-L. Cornillot, *cat. musée*, 1957, n° 4, repr.



4

Ce dessin fut, comme le suivant, exécuté à Rome où Berthélemy séjourna de 1771 à 1774 et où il se lia d'amitié avec Pierre-Adrien Pâris (cf. p. 108); celui-ci possédait quatre autres études de Berthélemy (cf. le numéro suivant et ci-dessus) réparties entre le musée et la bibliothèque de Besançon.

L'artiste reprend un thème cher à la peinture française depuis le XVII^e siècle, illustrant un trait de la vie d'Alexandre rapporté par Plutarque (ch. XIX) (dont il possédait une édition, cf. son inventaire après décès, *Arch. Nat.*, Minutier central, Etude Trutat, LVIII, 650) alliant au thème de la mort héroïque celui de l'amitié confiante. Si la référence à Le Brun (dessin au Louvre, Inv. 29506) est assez lointaine, celle à Le Sueur auquel Berthélemy fut quelquefois comparé pour la retenue de la composition et la sobriété des effets, est beaucoup plus évidente (le tableau original de Le Sueur, autrefois dans la galerie du Palais Royal, est aujourd'hui perdu mais connu par la gravure et par une copie peinte conservée au Louvre). On peut rapprocher de cette composition une *Etude d'homme drapé à l'antique vu de dos* (Besançon, Bibliothèque, collection Pâris, Recueil A, n° 103, pierre noire et rehauts de blancs. H. 0,450; L. 0,259; inscription en bas: chez M. Vien de Berthélemy) qui présente le même dessin ample et statique.

N.V.

Besançon, musée des Beaux-Arts

La nourrice de Néron versant les cendres de ce prince dans le tombeau de ses ancêtres

Plume, pinceau et encre brune, lavis brun et rehauts de gouache sur esquisse au crayon noir.
H. 0,439; L. 0,283.

Inscription en h. à g. sur la pyramide, au pinceau: [Ber] Tholomeo, in Roma MDCCLXXIII.

Hist.: cf. numéro précédent; marque du musée en bas à gauche (Inv. D. 2812).

Bibl.: P.-A. Paris, 1806, n° 161; Ch. Weiss, *catalogue musée*, 1821, n° 327; [Lancrenon], *catalogue musée*, 1844, n° 226; E. Bellier et L. Auvray, 1882, t. I, p. 78; A. Castan, *catalogue musée*, 1889, p. 109; A. Estignard, 1902, p. 118, repr. 49; J. Magnin, 1919, p. 64; J. Magnin, 1929, pp. 63-64; M.-L. Cornillot, *catalogue musée* 1957, n° 5, repr.

Même sans prendre l'inscription portée sur la pyramide pour une véritable signature, la facture de ce dessin, la composition large, les drapés un peu mous, la façon de traiter les joues en les indiquant par un simple trait, les gros doigts et les pieds un peu lourds, la même aiguë, enfin, que celle qui occupe le premier plan du dessin précédent, rendent indubitable l'attribution à Berthélemy. L'artiste reprend ici le thème fréquemment traité dans la peinture néo-classique de la pleurante antique, de la veuve inconsolable, dont les exemples les plus remarquables restent Andromaque et Agrippine (cf. R. Rosenblum, 1970, pp. 42-43).

N.V.

Besançon, musée des Beaux-Arts



Jean-Victor Bertin

Paris, 1767 — id., 1842

En 1785, Bertin entre à l'Académie royale de peinture comme élève de Doyen (1726-1806) puis de Valenciennes (1750-1819) qui l'oriente de façon décisive dans la spécialité du paysage composé idyllique issu de Poussin, s'inspirant plus ou moins réellement de sites d'Italie où il semble s'être rendu vers 1806-1808. N'ayant remporté aucune des distinctions académiques, il ne peut débiter qu'au Salon libre de 1793 qui semble être le point de départ de sa carrière; jusqu'à sa mort, il ne cessera de participer au Salon. Dès 1801, il propose à l'Académie la création d'un Prix de Rome pour le paysage historique qui ne sera institué qu'en 1817: son élève Michallon (1796-1822) en sera le premier lauréat. Dans son atelier, désormais, se forme une nouvelle génération de paysagistes dont le plus fameux sera indubitablement Corot (1796-1875). Artiste aussi fécond que demandé, la production peinte ou dessinée (cf. *Répertoire*) de Bertin est immense (cf. S. Gutwirth, Thèse (inédite) sur Bertin à l'Ecole du Louvre, et du même auteur, son article mai-juin 1974, pp. 337-358).

N.V.

Paysage antique

Crayon noir, rehauts de blanc sur papier beige.
H. 0,406; L. 0,543.
S.b.g.: Bertin.

Hist.: Coll. Charles Jean-Jacques Mazeau; don Charles Jean-Jacques Mazeau au musée avant 1893 (Inv. 44-71).

Bibl.: S. Gutwirth, 1969, p. 47, p. 51 et n° 87.

Bien des textes de l'antiquité évoquent des héros abattant un cerf (cf. par exemple au livre VII de l'*Enéide* le récit de la chasse d'Ascagne). Mais il n'est peut-être pas utile de chercher une référence à cette scène. Suzanne Gutwirth a rappelé justement que Valenciennes citait dans les *Éléments de Perspective pratique à l'usage des Artistes. Réflexions et Conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du Paysage* la chasse au cerf comme sujet possible. Sans doute le style de cette composition permet-il le rapprochement (fait par Suzanne Gutwirth) avec deux dessins de Bertin, signés et datés 1810, conservés au National Museum de Stockholm (*Paysage*, pierre noire et rehauts de blanc sur papier gris. H. 0,270; L. 0,380; S. Gutwirth, n° 16) et *Paysage*, (id. S. Gutwirth, n° 17) mais il est aussi séduisant de voir dans cette feuille de grand format, le dessin que l'artiste présenta au Salon de 1793 (n° 790): *Un chasseur perçant un cerf*



6

d'une flèche. Malheureusement aucun commentaire connu (cf. coll. Deloynes) ne permet de vérifier cette hypothèse.

Beaune, musée des Beaux-Arts

7

Paysage d'Italie

Crayon noir et craie sur papier bistré.
H. 0,394; L. 0,507.
S.D.b.g.: Bertin/1816.

Hist.: Coll. Jean Gigoux (1806-1894); marque en bas à gauche (Lugt 1164); legs Jean Gigoux au musée en 1894 (Inv. D. 1064).

Bibl.: S. Gutwirth, 1969, p. 47 et n° 28.

Dans sa thèse, Suzanne Gutwirth signale que ce dessin est la copie avec quelques variantes (ainsi la femme et l'enfant vêtus à l'antique remplaçant à droite une fontaine et des personnages) d'un tableau de Valenciennes, *Paysage d'Italie au château* (coll. particulière) signé et daté 1801. La mise en page est d'ailleurs très voisine de celle du dessin de Valenciennes figurant à cette exposition (n° 126).

Besançon, musée des Beaux-Arts

Guillaume Boichot

Chalon-sur-Saône, 1735 — Paris, 1814

La formation de Boichot est celle d'un autodidacte: après avoir étudié auprès d'un ornemaniste chalonnais, il entre à Paris dans l'atelier du sculpteur Simon Challe (1719-1765). Il échoue au Grand Prix de sculpture en 1765 et part à ses frais pour Rome où il copie, pour vivre, des



7

antiques pour des amateurs anglais. Mais plus encore que l'Antiquité, c'est l'art de la Renaissance maniériste qui l'attire: à Fontainebleau, il avait pu longuement admirer les fresques du Primatice et de Niccolò; à Rome, c'est Perino del Vaga et Daniele da Volterra qui le fascinent; la critique contemporaine ne se trompera point en qualifiant, par la suite, son style de « florentin » (cf. coll. Deloynes, t. XXVII, n° 710, p. 505).

Après un second voyage à Rome, il vient se fixer à Paris en 1771; il continue néanmoins à recevoir des commandes d'amateurs chalonnais tels le marquis de Pons pour son château de Verdun-sur-Doubs (1772; cf. L. Armand-Calliat, 1958, p. 230; l'auteur reproduit, fig. 2, un médaillon de terre cuite aujourd'hui au musée Denon à Chalon). Il travaille aussi au Prieuré de Saint-Marcel-lès-Chalon et à l'abbaye Saint-Bénigne de Dijon (bas-relief au musée des Beaux-Arts de cette ville).

Le 26 juillet 1788, il est agréé à l'Académie; il n'y fut, par la suite, jamais reçu. Il expose, cependant, assez régulièrement au Salon, de 1789 à 1812, la plupart du temps des dessins.

Boichot, très lié avec Alexandre Lenoir qui lui procure un atelier dans le dépôt des Petits-Augustins, est sollicité, sous la Révolution et l'Empire, pour participer à de nombreux chantiers parisiens: il exécute des bas-reliefs pour la Colonne de la place Vendôme, pour l'Arc de Triomphe du Carrousel et pour le porche du Panthéon (il fit également un *Hercule* colossal pour cet édifice).

Les musées du Louvre (cf. Guiffrey-Marcel, 1907, t. I, n° 71), de Besançon et de Chalon-sur-Saône (cf. *Répertoire*) possèdent, de cet artiste fécond, de nombreux dessins dont le catalogue a été publié en partie par Ch.-Cl. Lebas de Courmont (1823) puis J. Guillemain (1872).

N.V.



8

8 Agrippine portant les cendres de Germanicus

Plume et encre brune et noire, lavis brun et gris, rehauts de blanc.

H. 0,550; L. 0,785.

S.b.g.: Boichot in. et de.

Hist.: « Pour son parent Dom Villevielle (Boichot a exécuté) un grand dessin dans lequel il a représenté Agrippine apportant à la vue du peuple les cendres de Germanicus (cf. Ch.-Cl. Lebas de Courmont, 1823, p. 42); acquis par le musée en 1973 (Inv. 973.8.1).

Exp.: 1973, Paris, n° 77.

Bibl.: Ch.-Cl. Lebas de Courmont, 1823, p. 42; J. Guillemin, 1872, p. 48.

La destinée de Germanicus relatée par Tacite (*Annales*), n'a cessé depuis le célèbre tableau de Poussin, la *Mort de Germanicus* peint en 1627 pour le Cardinal Francesco Barberini (Minneapolis Institute of Arts), d'inspirer les artistes du XVII^e et du XVIII^e siècle. Ainsi Boichot avait, au Salon de 1791, exposé un dessin représentant *Germanicus rendant les honneurs funèbres à Varus et à ses soldats morts en combattant* (n° 273). L'épisode le plus fameux n'en demeure pas moins au XVIII^e siècle, celui du débarquement à Brindes d'Agrippine, veuve de Germanicus, rapportant les cendres de son époux empoisonné par ordre de Tibère. C'est celui qu'illustrent avec Boichot, Benjamin West (1738-1820) à partir de 1766 (nombreuses versions connues), Gavin Hamilton (1723-1798) en 1772 (Althorp), Antoine Renou (1731-1806) en 1779 (Lunéville, musée), Alexandre Runciman (1736-1785) en 1781 et William Turner (1775-1851) tableau à la National Gallery à Londres (cf. R. Rosenblum, 1970, p. 42, note 131 et *catal. exp.* Paris, 1973, p. 52), mais aussi Hubert Gravelot (1699-1773) dans un dessin gravé par Augustin de Saint-Aubin (1736-1807) (dans Abbé de la Bléterie, *Tibère ou les six premiers livres des Annales de Tacite*,

Paris, 1768, t. II, livre 3, p. 2), par Simon Julien (1735-1800) en 1777 (musée de Budapest), etc. (cf. Pigler, 1956, t. II, p. 339) et enfin au XIX^e siècle Jacques-Léonard Maillet (1823-1895) en 1861 (sculpture au Jardin des Tuileries, à Paris; modèle au musée d'Angers).

N.V.

Lille, musée des Beaux-Arts

9 Pompe isiaque

Plume et encre noire, lavis gris sur croquis à la mine de plomb.

H. 0,370; L. 0,630.

S.b.g.: G. Boichot à son ami Lenoir.

Hist.: Coll. Alexandre Lenoir (cf. Ch.-Cl. Lebas de Courmont, 1823, p. 41); coll. M. Y. Repoux; donné par lui au musée de la Société Eduenne (Inv. S.E. n° 26).

Exp.: 1801, Salon, n° 34; 1876, Autun, n° 15.

Bibl.: Coll. Deloynes, t. XXXVII, n° 699, p. 151; *id.*, n° 700, p. 275; *id.*, n° 704, p. 355; *id.*, n° 710, p. 505; Ch.-Cl. Lebas de Courmont, 1823, p. 41; J. Guillemin, 1872, p. 72; E. Bellier et L. Auvray, 1882, t. I., p. 107.

Alexandre Lenoir, très lié avec Boichot, témoin la dédicace du dessin, possédait un autre dessin de l'artiste de même sujet. Celui-ci, à la plume et lavis brun, avait auparavant appartenu à un parent du sculpteur, l'abbé Leblond et été exposé aux Salons de 1810 et 1814 (cf. Ch.-Cl. Lebas de Courmont, 1823, p. 42).

Moreau le Jeune (cf. n° 106) a abordé le même thème (Salon de 1791, n° 309) pour l'illustration du livre de Lenoir sur la franc-maçonnerie et ses origines (1814, pl. h. t.) entre autres.

Ces trois dessins (les deux de Boichot, celui de Moreau) sont tous inspirés de la description de la procession en l'honneur d'Isis que donne Apulée dans *l'Ane d'or* maintes fois réédité, en 1769, 1787, 1797 notamment. Ils sont également liés au développement de la franc-maçonnerie à la fin du XVIII^e siècle: en 1801 (date de l'œuvre de Boichot ici exposée) sont créés à l'Opéra de Paris les *Mystères d'Isis*, prétendue version



de la *Flûte Enchantée* de Mozart (cf. à ce sujet, J. Baltrusaitis, 1967, p. 52, p. 58 et J. Leclant, 1969, p. 82).

Que Boichot ait été lié aux milieux franc-maçons, cela semble indéniable: c'est ce qui explique la répétition du thème de la procession d'Isis dans son œuvre graphique. Il ne fait, d'autre part, aucun doute qu'il se soit penché sur la civilisation égyptienne pour en étudier le répertoire des formes mises à la mode par le néo-classicisme comme le prouve l'étude de *Fontaine Égyptienne* (Chalon-sur-Saône, musée Denon; cf. *Répertoire*). Néanmoins, même dans un tel sujet, il n'abandonne pas, comme l'a bien senti la critique de l'époque, sa manière «expéditive», légèrement archaïsante et «florentine» plus proche de Jules Romain que de l'Antique.

N.V.

Autun, musée Rolin

10

L'entrevue de Tilsitt

Plume et encre noire, lavis gris sur croquis à la mine de plomb.

H. 0,500; L. 0,660.

S.b.g.: Boichot.

Hist.: Vente Villenave (catalogue par T. Thoré), Paris, rue Montmartre, 1^{er} décembre 1842, n° 66 bis (0,70; 0,54); acquis à Paris par la municipalité de Chalon-sur-Saône en février 1860 pour le musée Denon (Inv. D. 3); marque W (non répertoriée par Lugt).

Bibl.: J. Guillemin, 1872, p. 74; L. Gallas, 1939, p. 98, pl. VI; [Anon.], *catalogue musée*, 1963, n° 212.

Boichot reçut en 1812 la commande d'un grand bas-relief, hélas aujourd'hui détruit, destiné à orner la façade du Corps Législatif à Paris (cf. Bergeret, notice n° 3 a-d) commémorant l'entrevue de Napoléon I^{er} et du tsar Alexandre I^{er} sur le Niémen le 25 juin 1807. Au Salon de 1808, Adolphe Roehn (1780-1867) avait exposé le même sujet (musée de Versailles, M. V. 1728); signalons aussi un tableau récemment passé en vente chez Sotheby (Londres, 14 novembre 1973,

n° 50; T. H. 1,76; L. 2,17; signé et daté de 1812) relatif au même événement de Claude Gautherot (1769-1825) commandé pour la décoration du Palais des Tuileries.

Si Boichot respecte la vérité historique des costumes (celui des empereurs et de leurs troupes), il transpose, au contraire de Gautherot par exemple, l'événement en langage allégorique (composition en frise, cavaliers nus à l'antique, dieu-fleuve) se souvenant peut-être des décorations du Rosso et du Primatice qu'il avait pu admirer à Fontainebleau (cf. Ch.-Cl. Lebas de Courmont, 1823, p. 14) et dont il adopte assurément l'esthétique, le canon allongé des figures et le goût des attitudes «maniéristes».

N.V.

Chalon-sur-Saône, musée Denon

Armand Caraffe

Paris, 1762 — *id.*, 1818 ou 1822

Elève de Louis Lagrenée (1725-1805), Caraffe débute au Salon de la Correspondance en 1783 (le *Retour de l'Enfant prodigue*, la *Résurrection du fils de la veuve de Naïm*). Ayant vainement tenté de remporter le Grand Prix en 1784 et 1785, il part pour Rome à ses frais et remplace Drouais, qui vient de mourir, comme pensionnaire de l'Académie de France d'avril à septembre 1788; il s'y fait vite remarquer par un style anti-quantin jusqu'à l'excès.

De retour à Paris, il expose régulièrement au Salon, notamment de nombreux dessins à sujets antiques, allégoriques et orientaux faits à suite d'un voyage en Turquie (cf. T.-C. Bruun-Neergaard, 1801, p. 73) et destinés à illustrer un ouvrage sur les mœurs des peuples de l'Orient qui ne vit jamais le jour.

Resté jacobin après le 9 Thermidor, il est emprisonné de 1794 à 1797. Il est appelé en





11

1802 par la cour impériale de Russie où il passe une dizaine d'années et où se trouvent encore les deux seuls tableaux de lui actuellement connus (*Le Serment des Horaces*, château d'Arkhanguelski dont nous exposons un dessin préparatoire et *Metellus arrêtant ses guerriers*, Ermitage). On ignore tout de la fin de la vie de cet artiste qui n'a jusqu'à présent retenu l'attention que d'un petit nombre d'érudits parmi lesquels il faut citer J. Renouvier (1863, pp. 122-125), E. Bellier de la Chavignerie (1865, p. 40) et M. Roux (1934, t. III, pp. 431-432) qui se sont surtout intéressés à ses gravures.

N.V.

11

Le Serment des Horaces

Plume et encre brune, lavis brun et rehauts de blanc sur papier autrefois bleu(?)

H. 0,290; L. 0,390.

Hist.: Vente Chenard, Paris, 19-20 novembre 1822, n° 117 (dessin sur papier bleu acheté, avec un *Socrate buvant la ciguë*, par Constantin pour 50 F) (?); vente Constantin, Paris, 29 mars 1830, n° 30 (sur papier bleu) (?); vente, Paris, Hôtel Drouot, salle 10, 30 janvier 1974, n° 9 (Ecole de David); acquis par le musée des Beaux-Arts de Rennes (Inv. n° 74-13-1).

Exp.: Est-ce le dessin qui fut exposé avec le tableau de même sujet aujourd'hui au château d'Arkhanguelski (cf. A. Schnapper, 1974-1975, n° 18) chez Le Brun, rue de Cléry, du 30 juin au 15 juillet 1791 (coll. Deloynes, t. XVII, n° 428, p. 9) ou celui qui se trouve actuellement dans une collection privée de Göttingen (même technique, sur papier vert. H. 0,285; L. 0,375)?

Bibl.: Coll. Deloynes, t. XVII, n° 428, p. 9; A. Schnapper, 1974-1975, n° 18.

Ce dessin est à mettre directement en rapport avec le tableau de Russie daté de 1791 dont il est une première pensée sans différences nota-

bles. L'existence d'un second projet encore plus proche de la composition définitive permet de se demander lequel des deux fut en fait exposé en 1791 et vendu successivement en 1822 et 1830.

Laurence qui a gravé le tableau semble avoir connu le dessin de Rennes puisqu'on retrouve dans la gravure la pleurante debout qui ne figure ni dans le tableau ni dans le dessin de Göttingen.

Caraffe atteint ici, plus encore que dans l'œuvre peinte dont la matière porcelainée et lisse adoucit le sentiment général, les accents d'une antiquité primitive: rigidité de la composition qui n'a rien à voir avec celle de David (1784, Louvre), sécheresse du graphisme, schématisation des drapés, etc. C'est ce goût que Ménageot, Directeur de l'Académie de France à Rome qualifiait dès 1788 de «sauvage et barbare» et considérait «comme l'abus du style» (cf. *Correspondance des Directeurs de l'Académie*, 1906, t. XV, p. 247).

N.V.

Rennes, musée des Beaux-Arts

Louis Combes

Podensac (Gironde), 1757 — Bordeaux, 1816

La carrière de cet architecte bordelais a longuement été étudiée par le Professeur Pariset (voir principalement F.-G. Pariset, 1974, pp. 1-40). Louis Combes, né en 1757, alors que diverses dates ont été avancées parfois par le même auteur, fut élève de Bonfin, puis à Paris de Mique et de Peyre. Il remporta en 1781 le Premier Grand Prix d'architecture et séjourna à Rome de 1781 à 1784. Il revint ensuite à Bordeaux où il devint l'architecte de la ville et de la région.

Attaché à l'équilibre et à l'harmonie de la tradition classique, il donna de très nombreux projets et restaura entre 1803 et 1811 la cathédrale Saint-André tout en s'efforçant d'en respecter le style originel.

On lui doit des demeures privées (*l'Hôtel Acquart*, 1789, la *Maison Meyer*, 1795-1796) et, hors de Bordeaux, *Château-Margaux* (1810-1811).

Mais la partie la plus intéressante de son œuvre est sûrement ses projets utopiques, comparables dans leur mégalomanie à ceux d'un Boullée: *Projet d'une prison des criminels*, de *Bains publics*, d'une *Assemblée Nationale*, d'un *Tribunal civil et criminel*, d'un *Temple de la Paix*, d'une *Ville européenne*... (Bordeaux, Bibliothèque Municipale).

J.V.

Attribué à Louis Combes

12

Vue de la maison Meyer à Bordeaux

Lavis gris.

H. 0,365; L. 0,810.

Hist.: Dépôt des Archives Municipales de Bordeaux (Inv. XXC - 145).

Bibl.: M. Méaudre de Lapouyade, 1912, pp. 164, 176, repr. p. 177; X. Védère, 1929, pp. 178-180; X. Védère, 1965, n° 565; F.-G. Pariset, 1967, p. 180, repr. 35-2; F.-G. Pariset, 1968, repr.; F.-G. Pariset, 1974, p. 2, note 1.

Exp.: 1913, Bordeaux, n° 99; 1939, Bordeaux, n° 25; reproduit par erreur dans 1971, Bordeaux, p. 482, n° 467.

En 1795, la ville autorise le riche Consul de Hambourg, Daniel-Christophe Meyer, à surélever une partie des bâtiments construits au bout des Allées de Tourny. L'architecte Combes respecte la forme ovale de la petite place, maintient le rythme des arcades et des refends caractéristiques de l'époque de Louis XV mais il édifie, en avant de la façade, un péristyle de six colonnes supportant une terrasse à balustrades. Bâti sur la voie publique, ce péristyle, d'abord considéré comme un abri ouvert à tous, devient vite une dépendance privée. L'élévation aux grandes lignes droites, puissantes et sobres, révèle le style de l'architecte du Château-Margaux, dont le rôle, aux côtés du peintre Lacour, a été déterminant dans l'activité artistique bordelaise entre 1790 et 1815. Ce dessin, attribué à Combes, semble montrer une vue postérieure à la construction: sur la droite, on aperçoit le petit Théâtre de la Gaité édifié par Laclotte et Rieutord et inauguré en mai 1804 (Etude à paraître dans le *Bulletin et Mémoires de la Société archéologique de Bordeaux*), ce qui nous oblige à dater postérieurement ce dessin, peut-être exécuté dans les années 1810, et à mettre en doute son attribution à Louis Combes jusqu'à présent considérée comme sûre (voir F.-G. Pariset, 1967, repr. 35-2; ce dernier reproduit, sans le préciser, la partie gauche du dessin n'indiquant pas ainsi que le bâtiment de droite est postérieur d'une dizaine d'années à la construction de l'Hôtel Meyer).

Il existe d'autres feuilles au dessin plus sec et plus précis qui proviennent de l'atelier de Combes (Bibliothèque Municipale de Bordeaux,

Topographie, XXXII-15), récemment exposées à Bordeaux (1974, n° 42 à 44) ainsi qu'un beau dessin à Berlin représentant l'édifice, avant même la démolition de la porte Tourny, située sur la gauche (cf. E. Berckenhagen, *Die Französischen Zeichnungen der Kunstbibliothek, Berlin*, Berlin, 1970, p. 413. Plume et lavis. H. 0,446; L. 0,646; signé; Inv. Hdz 6081). Signalons enfin le séjour que fit dans cette maison, de janvier à mai 1802, le jeune poète allemand Hölderlin, alors précepteur des enfants Meyer.

J.V.

Bordeaux, musée des Arts Décoratifs

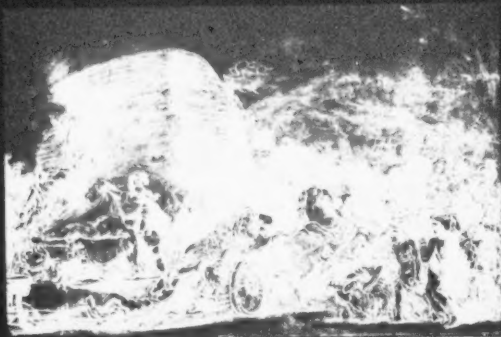
Jacques-Louis David

Paris, 1748 — Bruxelles, 1825

Fils d'un marchand mercier, David est élevé à la mort de celui-ci par ses oncles. Ces derniers, voyant son goût pour le dessin, le présentent à Boucher qui l'envoie à Vien. Admis à suivre les cours de l'Académie Royale de Peinture, c'est en 1774 seulement que David obtient le Prix de Rome (*Erasistrate découvrant la cause de la maladie d'Antiochus*, Paris, Ecole des Beaux-Arts). L'année suivante, il part pour Rome avec son maître nouvellement nommé Directeur de l'Académie de France. Un séjour de cinq ans (1775-1780) durant lequel il dessine d'après les maîtres de la Renaissance et d'après l'antique est capital pour son évolution et sa formation artistique. Peu enclin à se laisser séduire par l'Antiquité, le jeune pensionnaire est en effet conquis par cette civilisation et revient en France avec un répertoire de formes et de sujets qu'il ne cessera de consulter tout au long de sa carrière. Exécutées en Italie, deux œuvres comme les *Funérailles de Patrocle* (cf. n° 13) et *Frise dans le genre antique* (cf. n° 14) montrent déjà la transformation des idées esthétiques de David qui s'expriment nettement dans le *Bélisaire* (1780, cf. n° 15), puis dans *La Douleur d'Andromaque* (Louvre), son morceau de réception à l'Académie. Il est très significatif du reste que l'artiste décide de se rendre à nouveau à Rome pour y exécuter le tableau commandé par d'Angiviller, le *Serment des Horaces* (1785, Louvre, cf. n° 16 et 17) qui sera salué au Salon de 1785 comme le manifeste de la nouvelle école. Lorsque la Révolution survient, David abandonne l'inspiration antique pour mettre sa personne et son art au service de la nation. C'est à lui qu'incombe l'organisation des fêtes révolutionnaires, c'est lui qui est chargé d'immortaliser les martyrs *Le Peletier de Saint-Fargeau* (cf. n° 32), *Marat et Bara* (Bruxelles, Avignon) ou d'illustrer certains épisodes héroïques comme le *Serment du Jeu de Paume* (cf. n° 20). Incarcéré à deux reprises

12





13

après la chute de Robespierre, David conçoit dans la prison du Palais du Luxembourg son tableau des *Sabines* qu'il termine en 1799 (Louvre, cf. n° 21-23) mais ce retour à la fiction antique est de courte durée. Premier Peintre de Napoléon, David doit en effet décrire les fastes du nouveau régime: *Le Sacre* (1805-1808, Louvre) et la *Distribution des Aigles* (1810, Versailles, cf. n° 24-25) alors qu'il songeait depuis 1799 à un *Leonidas aux Thermopyles* (Louvre), terminé seulement en 1814 lorsque l'artiste, déçu dans ses ambitions, se retire du monde officiel. A la Restauration, David s'exile en Belgique où il meurt en 1825; cette dernière étape de sa carrière est marquée par quelques toiles d'inspiration mythologique telles que *Mars désarmé par Vénus et les Grâces* (1822, Bruxelles).

Peintre d'histoire aussi admiré que critiqué, remarquable portraitiste, David a souvent passé pour un mauvais dessinateur. L'évolution de son art ne s'expliquerait pas cependant sans les innombrables croquis qu'il nous a laissés, dont certains révèlent le haut degré de perfection atteint par l'artiste et où l'influence de l'antique n'exclut jamais l'étude de la nature.

A.S.

13

Les funérailles de Patrocle

Plume et encre noire, lavis noir et rehauts de blanc sur traits de crayon.
H. 0,330; L. 0,490.

Numéroté au crayon en haut de 11 à 21.
Inscription en bas à droite, à la plume: M. Le Brun.
Formé de trois feuilles de papier de grandeur inégale. Au verso, deux académies d'hommes vues de dos, partiellement tronquées et croquis d'un cheval, crayon noir.

Hist.: Coll. Désiré Louveau; legs Désiré Louveau au musée en 1937 (Inv. 37-1-62).

Bibl.: P. Rosenberg, février 1973, pp. 78-79, repr. pp. 80-81; J. Lacambre, août 1973, p. 302; R. Rosenblum, septembre 1973, p. 571, repr. 3.

On doit à Pierre Rosenberg (1973) l'attribution à David de cet important dessin, classé auparavant sous le nom de Le Brun, et exposé pour la première fois.

Il s'agit d'une étude pour le tableau que David peignit à Rome en 1779 et exposa au Salon de 1781. Cette œuvre, disparue, semble-t-il, du vivant même de l'artiste, a été acquise récemment par la National Gallery de Dublin (cf. R. Rosenblum, septembre 1973, pp. 567-576, repr. 1, 2, 9, 10 et 1974-1975 n° 27).

Il ne peut être question ici d'évoquer à nouveau tous les problèmes concernant la genèse du tableau; rappelons seulement que le Cabinet des Dessins possède également un grand dessin des *Funérailles de Patrocle* (Inv. RF 4004; R. Rosenblum, septembre 1973, repr. 4) qui a dû être exécuté avant celui de Honfleur, malheureusement endommagé: la partie gauche de la scène manque presque totalement. Signalons d'autre part que la confrontation des deux dessins avec le tableau fait apparaître un certain nombre de variantes entre les trois versions, révélant des hésitations de David pour l'établissement de sa composition. On notera ainsi plus particulièrement les modifications successivement apportées au groupe d'Achille et de Patrocle. Dans le dessin du Louvre, en effet, Achille penché sur le corps de son ami, l'étreint passionnément; ici, par contre, Achille dévoile le corps de Patrocle qu'il semble montrer avec colère à Hector renversé sous son pied. La composition définitive est un compromis entre ces deux attitudes.

Comme l'a souligné R. Rosenblum, l'ordonnance tumultueuse des *Funérailles de Patrocle* est toute imprégnée de réminiscences baroques. Pourtant, à la même époque, David exécutait déjà des dessins aussi linéaires et statiques que les *Funérailles de Patrocle*, daté 1778 et conservé à l'E.B. Crocker Art Gallery de Sacramento (R. Rosenblum, septembre 1973, repr. 11) ou la frise dans le genre antique représentant un *Combat de deux guerriers*, datée 1780 (Salon de 1783), que l'on croyait perdue et qui appartient au musée de Grenoble (cf. n° suivant).

Au musée de Narbonne, se trouve un dessin de Gamelin, copie du tableau de Dublin (cf. J. Lacambre, août 1973, pp. 302-303, repr. p. 303 et *Répertoire*, repr.).

A.S.

Honfleur, musée Eugène Boudin

14

Frise dans le genre antique

Plume et encre noire, lavis gris, rehauts de blanc sur papier bleu.

H. 0,263; L. 0,746.

S.D.B.g.: L. David fecit Roma 1780.

Hist.: Coll. du peintre Gros, vente, Paris, 23 novembre



14

1835, n° 174; Coll. Perrier; coll. Aristide Rey; legs Aristide Rey au musée le 23 février 1931 (Inv. D 952 MG 2615).

Exp.: 1783, Salon, n° 164.

Bibl.: Coll. Deloynes, t. XIII, n° 164, p. 619; n° 292, p. 407; J.-L. Jules David, 1880, pp. 24-25, 653, repr. troisième fascicule; E. Bellier et L. Auvray, 1882, t. I, p. 354; L. Hauteœur, 1954, p. 52; St. Nash, 1970, pp. 295-296.

Ce dessin, que l'on croyait perdu et dont seule une gravure à l'eau-forte de J.-L. Jules David (1880, 3^e fascicule) donnait une idée, est bien celui que David exposa au Salon de 1783, en même temps que *La douleur et les regrets d'Andromaque sur le corps d'Hector son mari* (Louvre), les portraits de *Desmaisons* (Albright Art Gallery, Buffalo) et de *Leroy* (Montpellier). Comparé aux *Funérailles de Patrocle*, exécuté un an auparavant (cf. n° 13), ce *Combat de deux guerriers* montre la transformation du style de David au contact de la civilisation antique. Peu de critiques semblent y avoir cependant prêté attention, lors de son exposition au Salon, hormis l'auteur des *Observations générales sur le Salon de 1783 et sur l'Etat des Arts en France*, qui écrit: «Le dessin d'une frise, dans le genre antique (...) lui fait infiniment d'honneur, et prouve l'étude qu'il a faite des bas-reliefs antiques et des frises du *Polydore* à Rome. S'il est vrai, comme on l'assure, que M. David, non content du séjour qu'il a fait dans cette capitale des Arts, se propose d'y repasser pour y faire de nouvelles études, son exemple sera digne d'être cité à ceux de nos jeunes Artistes qui, jugeant l'Italie d'après les relations inutilement volumineuses de quelques voyageurs qui n'ont eu ni le temps, ni le désir, ni rien de ce qu'il falloit pour la connoître, se persuadent si aisément qu'ils peuvent se passer de ce voyage» (cf. coll. Deloynes, t. XIII, n° 164, p. 619). On lit par contre, dans *Momus au Sallon* cette phrase lapidaire: «n° 164. Dessin d'une frise dans le genre antique. Je crois qu'il auroit mieux valu dire

imité de l'antique» (cf. coll. Deloynes, id., n° 292, p. 407).

Ne connaissant pas encore les conclusions des recherches de Seymour Howard, nous nous contenterons de suggérer qu'il est possible — mais non certain — que le dessin de Grenoble soit une partie de la frise de Sacramento publiée en 1970 par P. Rosenberg: même hauteur, même technique, même papier, même style. Les deux dessins réunis forment une frise plus complète pouvant représenter la *Mort d'Hector* (Grenoble) et ses *Funérailles* (Sacramento), et l'on conçoit mieux de ce fait le commentaire élogieux du Salon cité plus haut. Il reste à expliquer pourquoi les deux dessins sont tous deux signés et datés, l'un de 1778, l'autre de 1780, s'ils ne constituaient à l'origine qu'une seule et même composition et à savoir quand ils furent dissociés. Peut-être s'agit-il des deux dessins mentionnés à la vente Bouquet (26 janvier 1797): «n° 29. Priam rendant les honneurs funèbres à Hector. Composition de 26 figures. Très beau dessin fait en Italie, à la plume sur papier bleu, lavé à l'encre de Chine et rehaussé de blanc. H. 12 p.; L. 60 p. (acheté 200 F par Bouillon); n° 30. Achille vainqueur d'Hector...». Signalons enfin que le groupe des deux combattants réapparaît sur la partie droite du lit funèbre d'Hector dans *La Douleur et les Regrets d'Andromaque...* (Louvre).

A.S.

Grenoble, musée de peinture et de sculpture

15
Bélisaire reconnu par un soldat
qui avait servi sous lui
au moment où une femme
lui fait l'aumône

Plume et encre noire, lavis brun et gris, avec rehauts de blanc sur papier gris-bleu.
H. 0,455; L. 0,364.
Une bande de papier contrecollée dans la partie supérieure.



15

Hist.: Coll. His de la Salle, marque en bas au centre (Lugt 1332); don His de la Salle au musée en 1865.

Exp.: 1955, Toulouse-Montauban, n° 35; 1960, Dijon, n° 25; 1974, Dijon, n° 66, repr.

Bibl.: [Anon.], *cat. musée*, 1883, n° 854; P. Lavallée, 1941-1944, p. 118.

Bélisaire, général byzantin du VI^e siècle, fut l'instrument indispensable des ambitions de Justinien dont il demeura, malgré les soupçons et les calomnies, le serviteur fidèle et loyal. La légende fameuse de Bélisaire mendiant et aveugle imaginée par l'écrivain byzantin Jean Tzetzes au XII^e siècle ne repose sur aucun élément historique, mais elle connut, néanmoins, une longue faveur, tant auprès des peintres et des sculpteurs qu'auprès des écrivains et même des musiciens.

Après Durameau (1775), Vincent (1777), David conçut lors de son premier séjour à Rome (1775-1780) un *Bélisaire et l'enfant* (musée de Montauban) puis réalisa en 1781 à son retour d'Italie, un second tableau (musée de Lille) dont le Louvre possède une réduction due à Fabre et à Girodet (Salon de 1785). Œuvre capitale dans l'évolution de style de David, le *Bélisaire* a dû être précédé par diverses études préliminaires: il n'est pourtant passé à la vente David de 1826 qu'un croquis au crayon et à la plume vendu à M. Payen. Actuellement, le dessin conservé à l'Ecole Polytechnique (cf. C^{dt} Pinet, 1910, pp. 22-24, repr. 27) et celui-ci sont, à notre connaissance, les seuls témoignages qui nous restent des recherches de David. L'existence de ces deux dessins pose, du reste, un problème auquel nous n'avons jusqu'à présent trouvé d'explication certaine. L'un et l'autre, en effet, d'exécution très poussée, présentent une composition prati-

quement identique, hormis quelques variantes: le voile de la femme faisant l'aumône, la statue entre les colonnes, le visage du soldat derrière la femme, l'arrière-plan de montagnes, etc. Les dimensions des deux dessins sont également voisines (H. 0,450; L. 0,360 pour celui de l'Ecole Polytechnique H. 0,455; L. 0,364 pour celui de Dijon) ainsi que leur technique. Par contre, le dessin de l'Ecole Polytechnique porte une signature et une date: *L. David invenit et delineavit 1779 Romae* dont il n'y a pas lieu de contester l'authenticité. Que penser de ce fait du dessin de Dijon, ni signé, ni daté? La qualité de son exécution exclut, à notre avis, qu'il puisse s'agir d'une copie du dessin de l'Ecole Polytechnique, d'autant plus que l'on distingue, notamment près du jeune garçon, des repentirs, à peine masqués par la gouache. La facture même du dessin de Dijon est, d'autre part, très semblable à celle de la première pensée pour *Le Serment des Horaces* conservée à l'Albertina (Inv. 12676, F.S. 31, A. Calvet, 1968, repr. 23). Peut-on supposer alors que David conçut en premier lieu le dessin de l'Ecole Polytechnique puis un peu plus tard, par souci de perfection, celui de Dijon? Ou bien faut-il voir ici le travail d'un élève retouché par le maître?

A.S.

Dijon, musée des Beaux-Arts

16

Etude pour « Le Serment des Horaces »

Pierre noire et rehauts de blanc sur papier bis.

H. 0,465; L. 0,510.

Mise au carreau. Paraphe ED en bas à droite (Lugt, 839).

Hist.: Vente David, Paris, 17 avril 1826, sans doute partie du n° 102; coll. du sculpteur David d'Angers (1788-1856); don David d'Angers au musée en 1846 (cf. lettre au maire de la ville, 14 novembre 1846, publiée par H. Jouin, 1893, p. 279).

Bibl.: H. Jouin, *cat. musée*, 1870, p. 237, n° 757 ou 758; H. Jouin, *cat. musée*, 1885, p. 209; G. Chesneau, *cat. musée*, 1934, p. 330, n° 1269.

Ce dessin et le suivant, qui appartiennent tous deux au sculpteur David d'Angers, font partie de la suite des études de draperies, toutes de même technique et mises au carreau, exécutées par David pour chacun des personnages du *Serment des Horaces* (1785; Louvre). Cette feuille-ci se rapporte à Sabine, femme de l'aîné des Horaces; les études de draperies pour Camille, les trois Horaces et le vieil Horace sont conservées au musée Bonnat à Bayonne (Inv. 1889, 1888 et 199) dont les règlements interdisent, on le sait, toute exposition des dessins de la collection Bonnat en dehors du musée. David travailla longtemps avant de trouver la composition du ta-



16

bleau que lui avait commandé le comte d'Angiviller en 1783, Il songea à représenter *Le Retour à Rome d'Horace, vainqueur des Curiaces, après le meurtre de sa sœur Camille* (cf. dessin conservé à l'Albertina, à Vienne; Inv. 12676, F.S. 31; A. Calvet, 1968, repr. 23) puis *Le vieil Horace défendant son fils condamné à mort pour le meurtre de Camille* (cf. dessin du Cabinet des Dessins du Louvre, Inv. RF 1917) avant de choisir le sujet, plus héroïque, du serment des trois Horaces avant le combat. Finalement, c'est à Rome, où il se rendit en 1784, que David trouva l'ordonnance dépouillée et équilibrée qu'il avait commencé à établir à Paris (cf. dessins de l'Ecole des Beaux-Arts, Inv. 34.701 et du musée du Louvre, Inv. RF 29.914; A. Calvet, 1968, repr. 24 et 25). Un carnet de croquis appartenant au musée du Louvre (Inv. RF 4506) garde les traces du travail de l'artiste à Rome, scrutant à nouveau les maîtres italiens de la Renaissance, tant admirés dans sa jeunesse, mais surtout les bas-reliefs ou les statues antiques. C'est en dessinant inlassablement d'après l'antique que David a pu, en effet, créer l'œuvre qui devait être acclamée comme le manifeste de la nouvelle école de peinture. Il devait ensuite s'enfermer dans son atelier: «associant Drouais à son tableau. Son premier soin fut de mannequiner toutes ses draperies avec le goût tout particulier qu'il possédait à un si haut degré» (cf. A. Péron, (s.d.), p. 33); en outre, il travailla assidûment avec des modèles, notant dans le carnet du Louvre l'ordre pour la manière de poser ceux-ci dans son tableau: «le père, je l'ai fait monter sur la table pour la tête et il étoit assis sur une chaise haute, pour les bras il étoit monté sur une chaise; pour les jambes, j'ai fait hausser



17

mon tableau sur deux chaises et le modèle (sic) étoit par terre sur la stora...».

Les adversaires de David l'ont bien souvent accusé d'être un mauvais dessinateur. Certes, nous n'irons pas jusqu'à prétendre qu'il témoigna toujours d'une sûreté de main inégalable: les nombreuses études préparatoires au *Serment des Horaces* ont ainsi parfois une facture floue, presque incertaine; néanmoins, la série de draperies (voir les n° 16 à 19, 21 à 23) que nous avons choisie de présenter dans cette exposition, apporte, à notre avis, un démenti aux sévères détracteurs du dessin de David. Elles pourraient être confrontées sans peine avec celles de M. Ingres ou même de Degas, démontrant ainsi la filiation existant entre ces trois artistes.

Rappelons pour terminer que le carnet conservé au musée du Louvre renferme plusieurs croquis pour la figure de Sabine (Inv. RF. 4506, f° 38 r., 40 r. et v.) dont l'attitude fut peut-être suggérée à David par un relief reproduit dans les *Monumenti Antichi Inediti* de Winckelmann (t. II, repr. 86), ou celui ornant le sarcophage d'Alceste de la collection Albani (S. Reinach, 1897, t. III, p. 130). Le f° 48 r. de ce même carnet présente des recherches pour la tête de Sabine inclinée sur la main de Camille.

A.S.

Angers, musée des Beaux-Arts

17

Etude pour « Le Serment des Horaces »

Pierre noire et rehauts de blanc sur papier bis.
H. 0,545; L. 0,450.



18

Mise au carreau. Paraphe ED en bas à droite (Lugt 839).
Hist.: Vente David, Paris, 17 avril 1826. Voir le n° précédent.

Bibl.: H. Jouin, *catal. musée*, 1870, n° 757 ou 758; H. Jouin, *catal. musée*, 1885, p. 209; G. Chesneau, *catal. musée*, 1934, p. 331, n° 1270.

Etude pour la mère des Horaces penchée sur ses petits-enfants. Un carnet de croquis conservé au musée du Louvre contient quelques recherches pour ce groupe (Inv. RF. 4506, f° 58 v., 63 v. et 80 v.). Dans la vente David du 17 avril 1826 est mentionné un dessin lavé à l'encre de Chine pour la mère et les sœurs des Horaces.

A.S.

Angers, musée des Beaux-Arts

18

Etude pour « La Mort de Socrate »

Pierre noire et rehauts de blanc sur papier bis.
H. 0,529; L. 0,370.

Mise au carreau. Paraphe ED en bas à droite (Lugt 839).

Hist.: Vente David, Paris, 17 avril 1826, sans doute partie du n° 97; coll. Auguste Vinchon, élève de David; Coll. Mme Desjoberis-Vinchon, don Mme Desjoberis-Vinchon au musée en 1922 (Inv. 922-306. 2.).

Exp.: 1948, Paris, n° 94; 1955, Toulouse-Montauban, n° 44; 1957, Charleroi, n° 29.

Bibl.: [Anon.], *Beaux-Arts*, n° 12, 15 juin 1924, pp. 185-186, repr. p. 185; R. Cantinelli, 1930, p. 104, sous le n° 52; L. Hauteceur, 1954, pp. 91-92, note 7; A. Schnapper, 1974-1975, no 32.

Après les deux études de draperies pour le *Serment des Horaces* (cf. n° 16 et 17), voici une étude conçue dans le même style, se rapportant au tableau signé et daté 1787: *La Mort de Socrate* (New York, Metropolitan Museum). Nous



19

voyons, rapidement esquissée au premier plan, la figure de Platon — méditant, assis au pied du lit de Socrate dans la composition définitive — avec derrière, celle du disciple debout, le corps tourné contre le mur. L'on ne connaît guère jusqu'à présent de croquis pour *La Mort de Socrate* (le dessin du musée de Lille, Inv. 2181, repr. dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1877, p. 87, n'est, à notre avis, pas de David), seulement plusieurs études de draperies, semblables à celle-ci, dispersées lors de la vente David de 1826 (n° 97) et conservées actuellement dans les musées français et étrangers. Par exemple, au musée Bonnat à Bayonne, les études pour Socrate (Inv. 1890), le disciple penché en avant, la tête dans la main (Inv. 1891), Apollodore levant les bras vers le ciel et le vieillard se tenant la tête à deux mains (Inv. 1892) ainsi qu'une première pensée pour Platon (Inv. 1893); au musée Magnin à Dijon, l'étude quasi définitive pour Platon (cf. J. Magnin, *catal. musée*, 1938, n° 234; repr. *Répertoire*); au Metropolitan Museum de New York, l'étude pour Criton posant sa main sur le lit de Socrate, dédiée par David à son ami Chaudet (Inv. Rogers Fund, 61-161. 1; cf. J. Bean, 1973-1974, n° 23, repr.).

A.S.

Tours, musée des Beaux-Arts

19

Etude pour « Les lecteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils »

Pierre noire et rehauts de blanc sur papier bis.

H. 0,566; L. 0,432.

Mise au carreau.



20

Hist.: Vente David, Paris, 17 avril 1826, n° 104; coll. Auguste Vinchon, élève de David; coll. Mme Desjoberts-Vinchon; don Mme Desjoberts-Vinchon au musée en 1922 (Inv. 922-306-3).

Exp.: 1948, Paris, n° 132 (identifié à tort comme se rapportant à la mort de Socrate); 1954, Sarrebruck-Rouen, n° 105; 1955, Toulouse-Montauban, n° 45; 1957, Charleroi, n° 30.

Bibl.: J.-L. Jules David, 1880, p. 655; [Anon.], *Beaux-Arts*, n° 12, 15 juin 1924, pp. 185-186, repr.; R. Herbert, 1972, pp. 24-25, 38, repr. p. 28.

Etude pour la servante se voilant la face, à l'extrême droite du tableau que David commença en 1787 et termina dans le courant de l'été 1789: *Les lecteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils* (musée du Louvre; esquisse au Nationalmuseum de Stockholm). Si l'on se réfère au catalogue de la vente David de 1826, ainsi qu'au livre de J.-L. Jules David (1880), l'artiste semble avoir préparé son tableau par de nombreux croquis (cf. notamment n° 38, 39, 44, 70 et 104 du catalogue de la vente David). Or, R. Herbert, dans son importante étude sur le *Brutus* (1972) n'a pu cataloguer qu'une dizaine de dessins; quatre au musée Bonnat à Bayonne (Inv. 1894, 1895, 1896, 1897; R. Herbert, 1972, repr. 2, 3, 7, 8), trois au Cabinet des Dessins du Louvre (Inv. RF. 29.914 verso, RF. 4506, f° 33 recto et 45 verso; R. Herbert, 1972, repr. 6, 9, 12), un à la Fondation Custodia à Paris (R. Herbert, 1972, repr. 11), un dans la collection Robert Lehmann à New York (R. Herbert, 1972, repr. 4), enfin celui exposé ici. Le soin avec lequel l'artiste méditait tous ses tableaux permet de supposer que d'autres dessins restent à découvrir. D'ores et déjà, on peut ajouter à la liste établie par R. Herbert, un dessin au crayon noir récemment retrouvé au musée d'Albi dans le

fonds Combettes (Inv. 281) et qui doit être prochainement publié par nos soins.

La très belle étude du musée de Tours, directement en rapport avec la composition définitive, est actuellement le seul dessin connu pour le *Brutus* qui soit exécuté dans cette technique, mais il doit vraisemblablement exister des dessins similaires pour les autres personnages, comme c'est le cas pour *Le Serment des Horaces* (cf. n° 16 et 17), *La Mort de Socrate* ou *Les Sabines* (cf. n° 18, 21 à 23). Elle témoigne, ainsi que le remarque fort justement R. Herbert (1972, p. 38), avec quelle attention David, après avoir étudié l'art antique, scrute le modèle vivant au moment de commencer à peindre.

A.S.

Tours, musée des Beaux-Arts

20

Etude pour

« Le Serment du Jeu de Paume »

Mine de plomb.

H. 0,301; L. 0,186.

Mise au carreau. Paraphes *ED* en bas à gauche (Lugt, 839), *JD*, *ED* en bas à droite (Lugt 1437, 839).

Hist.: Vente David, Paris, 17 avril 1826; coll. Léon Cogniet; legs Mme Léon Cogniet et Mlle Thévenin, sa sœur, au musée, en 1890-1892 (Inv. 1229).

Le 20 juin 1789, les députés du Tiers état réunis dans la salle du Jeu de Paume, à Versailles, juraient de « ne jamais se séparer et de se rassembler partout où les circonstances l'exigeront jusqu'à ce que la Constitution du royaume soit établie et affermie sur des fondements solides ». L'année suivante, David était sollicité pour commémorer cette scène, mais les événements interrompirent la réalisation de ce projet grandiose. Des recherches entreprises par l'artiste subsistent toutefois une toile, laissée à l'état d'ébauche (Versailles), un grand dessin très complet, déposé à Versailles par le Louvre (Inv. RF. 1914), un album de croquis également conservé à Versailles (cf. V. Lee, 1963, pp. 197-208, 360-369), un autre inédit, appartenant à une collection particulière parisienne, enfin deux études dans l'album de l'Art Institute de Chicago qui possède également deux autres dessins pour *Le Serment du Jeu de Paume*, de style très différent et dont l'attribution tout comme celle des feuilles du Fogg Art Museum de Cambridge a été mise en doute par Virginia Lee.

Dans le fonds du musée d'Orléans qui renferme une suite intéressante de dessins de David (cf. *Répertoire*) se trouvent plusieurs croquis pour le Jeu de Paume; l'un d'eux a été identifié avec raison par P. Rosenberg parmi les anonymes

(Inv. 1192 c). Celui que nous présentons ici est une étude pour la figure de Barnave, reconnaissable non loin de Mirabeau, à l'extrême droite du grand dessin cité plus haut. Le nom de Barnave est inscrit à plusieurs reprises sur les pages du carnet de Versailles qui contient également quelques croquis de la silhouette de Barnave sans doute tracés par David au cours de la cérémonie du serment.

Ce n'est certes pas le cas de notre dessin, exécuté avec une grande sûreté et où l'attitude du personnage est « cristallisée » pour la postérité. On remarquera les très légères indications du manteau et du chapeau: David, tout au long de sa vie, ayant commencé par dessiner ses modèles nus avant de les habiller.

Antoine Barnave (1761-1793), originaire de Grenoble, fut envoyé par ses concitoyens aux Etats Généraux où il acquit rapidement une grande réputation d'orateur. Il fit partie des commissaires envoyés par l'Assemblée pour ramener Louis XVI et sa famille découverts à Varennes mais se rallia alors au roi auquel il présenta un plan de contre-révolution. Dénoncé à la tribune de l'Assemblée législative le 15 août 1792, il devait être guillotiné un an après.

A.S.

Orléans, musée des Beaux-Arts

21

Etude pour « Les Sabines »

Mine de plomb, crayon noir, estompe et rehauts de blanc sur papier beige.

H. 0,593; L. 0,464.

Mise au carreau. Paraphe ED en bas à droite (Lugt. 839).

Hist.: Vente David, Paris, 17 avril 1826, sans doute partie du n° 98; acquis par le sculpteur Théophile Bra (1797-1863); donné par celui-ci au musée le 25 juin 1852 marque du musée en bas à droite (Inv. 460).

Bibl.: [Anon.], *catal. musée*, 1869, p. 182, n° 460.

Le dernier groupe de draperies de David présenté dans l'exposition, comprend trois études pour *Les Sabines* (cf. infra, n°s 22 et 23) heureusement sauvées de l'incendie du musée de Douai lors de la Seconde Guerre mondiale. Elles furent acquises, tout comme les quatre autres dessins de David conservés à Douai, directement à la vente David de 1826 par le sculpteur douaisien Théophile Bra (1797-1863). Celui-ci les légua au musée en 1852 avec toute sa collection de dessins, de gravures et de livres ainsi que les œuvres restées dans son atelier.

Ces trois études qui, jusqu'à présent, n'étaient jamais sorties du musée de Douai, sont le point d'aboutissement d'un grand nombre de croquis connus ou encore inédits, pour le tableau que David conçut pendant sa captivité au Palais du Luxembourg (septembre 1794) et qu'il termina



21

en 1799 (Louvre). Le Cabinet des Dessins du musée du Louvre possède en effet un carnet de croquis (Inv. RF. 9137) et deux études d'ensemble (Inv. 26.1833 et RF. 5200). Le musée de Lille a acquis en 1972 une importante étude pour Hersilie, ayant appartenu au marquis de Chennevières (Inv. 3494, cf. A. Sérullaz, 1972-6, pp. 471-472, repr. 1) tandis que le musée des Arts Décoratifs de Lyon conserve deux dessins, provenant d'un album démembré (prochainement publié par P. Rosenberg). Un album demeuré dans une collection particulière parisienne contient d'autre part plusieurs croquis se rapportant aux *Sabines*. Aux Etats-Unis, le Smith College Museum of Art de Northampton a une première pensée pour la Sabine agrippant la jambe de Tatiüs (Inv. 1956.46; cf. P. Rosenberg, 1972-1973, n° 40, repr. 134) et l'album conservé à l'Art Institute de Chicago contient trois dessins pour les *Sabines*. Il existe également au musée Pouchkine à Moscou une autre étude pour Hersilie (repr. cat. *Meilleurs dessins de la collection du musée A.C. Pouchkine*, 1966). Dans l'album du musée de Stockholm, est collé au verso du f° 20, un dessin pour le guerrier romain à cheval rengainant son épée. Sur le marché parisien enfin, sont apparus plusieurs croquis plus ou moins fragmentaires dont une femme agenouillée soutenant un enfant (coll. part. parisienne; cf. cat. Prouté, printemps 1973, n° 44).

La première des trois feuilles du musée de Douai est l'étude quasi définitive pour la Sabine, au second plan entre Tatiüs et Hersilie, présentant son enfant au-dessus des guerriers. B. Pollak (1952, p. 106) pense que l'attitude de cette femme est inspirée d'une gemme autrefois en la possession de l'impératrice Faustine et que David



22

aurait vue dans l'*Antiquité expliquée* de Montfaucon (IV, p. 31, repr. 15, n° 3). K. Holma (1948, p. 76 et note 15) avait auparavant indiqué que David, tout en se souvenant des bas-reliefs antiques, n'avait pu s'empêcher de donner à son personnage un type italien. Dans le carnet de croquis du Louvre cité plus haut, se trouvent deux recherches pour cette femme (Inv., RF. 9137, f° 6 recto, 10 recto). Les dessins pour *Les Sabines* comptent parmi les créations les plus heureuses de David. S'il a longuement médité son tableau pour retrouver la pureté de l'art grec et consulté, tout naturellement, les modèles italiens ou antiques, David a dessiné ses figures féminines avec une liberté et une spontanéité surprenantes. Et la souplesse de ses draperies annonce celles d'Ingres pour Stratonice ou de Degas pour Sémiramis.

A.S.

Douai, musée de la Chartreuse

22

Etude pour « Les Sabines »

Mine de plomb, crayon noir, estompe et rehauts de blanc sur papier beige.
H. 0,528; L. 0,433.
Mise au carreau. Paraphe ED en bas à droite (Lugt, 839).
Au verso, une autre étude pour la même figure, à la mine de plomb.

Hist.: Voir le n° 21 (Inv. 461).

Bibl.: [Anon.], *catal. musée*, 1869, p. 183, no 461.

Voir le numéro précédent.

Le dessin présente au recto et au verso une étude



23

pour la Sabine au second plan au centre, à droite d'Hersilie. Un des carnets de croquis conservés au Louvre renferme un dessin mis au carreau pour cette figure (Inv. RF. 9137, f° 20 r.) dont K. Holma (1948, p. 76, note 13) pense que l'attitude dérive d'un bas-relief antique (cf. par exemple celui reproduit pl. 87, au tome II des *Monumenti Antichi Inediti* de Winckelmann).

A.S.

Douai, musée de la Chartreuse

23

Etude pour « Les Sabines »

Mine de plomb, crayon noir, estompe et rehauts de blanc sur papier beige.
H. 0,528; L. 0,433.
Mise au carreau. Paraphe ED en bas à droite (Lugt, 839).
Hist.: Voir le n° 21 (Inv. 462).
Bibl.: [Anon.], *catal. musée*, 1869, p. 183, n° 462.

Voir le n° 21.

Etude pour la Sabine que l'on aperçoit, au second plan vers la droite, agenouillée sur le sol, derrière Romulus. Au f° 26 verso du carnet du Louvre (Inv. RF. 9137) est esquissée une première pensée pour cette figure.

A.S.

Douai, musée de la Chartreuse

24

Etude pour « Le Serment de l'Armée après la Distribution des Aigles »

Crayon noir.
H. 0,225; L. 0,165.

Mise au carreau. Paraphes *ED*, *JD*, en bas à gauche (Lugt, 839, 1437).

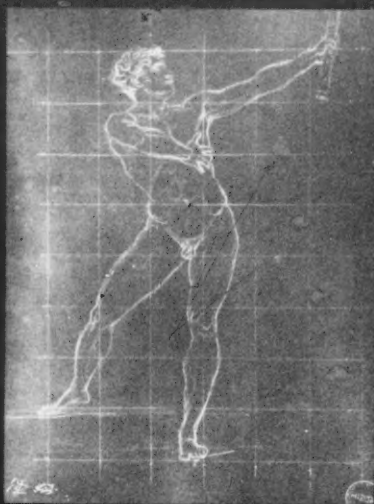
Hist.: Sans doute vente David, 17 avril 1826, n° 147, adjugé 40 F à M. Jacob (*cf.* J.-L. Jules David, 1885, p. 661.); coll. Coutan-Hauguet, marque en bas à droite (Lugt, 464); vente Coutan-Hauguet, Paris, 16-17 décembre 1889, n° 102; acquis sur le marché parisien par le musée en 1974 (Inv. L. 74.2.3).

Découvert tout récemment par Pierre Rosenberg, ce dessin est une étude pour le maréchal Berthier, debout, de face, sur la première marche de l'estrade, au premier plan vers la gauche, dans *La Distribution des Aigles* (1810; musée de Versailles). Ce tableau, dont le titre exact est: «Serment de l'armée fait à l'Empereur après la distribution des aigles au Champ de Mars, 5 décembre 1804», fut exécuté pour la Salle des Gardes au Palais des Tuileries, après une minutieuse préparation. Il existe, en effet, un très grand nombre de croquis pour cette composition, conservés pour la plupart dans des collections publiques ou particulières françaises et étrangères. Le Louvre possède ainsi une étude d'ensemble au lavis rehaussé de blanc (Inv. RF. 1915), et diverses recherches contenues dans deux carnets (Inv. RF. 6071 et RF. 23.007), mais les musées de Besançon (*cf.* infra), de Versailles, de Chicago et de Cambridge (aux U.S.A.) sont également riches en dessins pour *Les Aigles*. Il existe une étude pour le maréchal Lannes dans une collection particulière hollandaise (*cf.* catal. exp. *Dessins français dans les collections hollandaises*, Paris, Institut Néerlandais, 1964, n° 133, repr. 111, n° 133). Tous témoignent du travail considérable de l'artiste pour obtenir la meilleure attitude. Chaque figure, même la plus secondaire, a été dessinée plusieurs fois, selon un procédé cher à David.

Simplement dessinée au trait, l'étude de Marseille est directement en rapport avec le tableau où Berthier est représenté comme ici, avec les coudes en dehors et les mains jointes à la hauteur de la poitrine, à la manière d'un ténor! pour reprendre l'expression de Ch. Saunier.

L'un des deux carnets du Louvre déjà cités renferme deux dessins, plus schématiques, pour le maréchal Berthier (Inv. RF. 23.007, f° 17 verso et 18 recto); au musée de Besançon, se trouve une étude pour la tête seule, coiffée, comme dans le tableau, du chapeau à plumes (Inv. D. 1952).

Louis-Alexandre Berthier (1753-1815) fut nommé successivement colonel, lors de la guerre d'Amérique, major général de la garde nationale de Versailles en 1789, puis devint chef d'état-major de l'armée de Lückner en 1792. En 1796, il rejoignit Bonaparte et le suivit dans toutes ses campagnes. Napoléon récompensa ses services en le faisant maréchal d'empire en 1804, prince souverain de Neufchâtel et de Valengin, vice-connétable et prince de Wagram. Pourtant, Ber-



24

thier fut l'un des premiers à trahir l'Empereur. Lors des Cent Jours, il se réfugia à Bamberg où il mourut — peut-être assassiné — le 1^{er} juin 1815.

Voir au numéro suivant, une autre étude en rapport avec *Les Aigles*.

A.S.

Marseille, musée Cantini

25

Etude pour « Le Serment de l'Armée après la Distribution des Aigles »

Crayon noir.

H. 0,248; L. 0,174.

Mise au carreau. Paraphes *ED* en bas à gauche (Lugt, 839), *JD* en bas à droite (Lugt, 1437).

Hist.: Coll. Jean Gigoux, marque en bas à gauche (Lugt, 1164); legs Jean Gigoux au musée en 1894 (Inv. D 1996).

Contrairement au dessin précédent, celui-ci ne concerne pas un des personnages principaux de *La Distribution des Aigles*. Il s'agit en effet d'une recherche, fort précise, pour l'officier visible à l'extrême droite, au second plan, coiffé d'un shako et brandissant un étendard au-dessus de sa tête. La comparaison avec l'étude pour le maréchal Berthier est bien la preuve du soin avec lequel David a analysé toutes les figures, même les moins importantes, qui sont représentées dans son tableau. L'album conservé à l'Art Institute de Chicago (*cf.* H. Joachim, 1974, n° 59, repr.) contient un certain nombre de croquis conçus dans le même esprit que celui du musée de Besançon: ils témoignent que David, tout en travaillant à un sujet contemporain, demeure hanté



25

par les modèles antiques. N'oublions pas, à ce propos, que l'artiste continuait de penser dans le même temps, au *Leonidas aux Thermopyles*, interrompu provisoirement par les grandes commandes impériales, et que dans certains carnets (Louvre, Versailles notamment), voisinent des croquis représentant le même personnage, tantôt habillé en officier de l'Empire, tantôt en guerrier antique.

A.S.

Besançon, musée des Beaux-Arts

Pierre-Jean David d'Angers

Angers, 1788 — Paris, 1856

Elève de Jacques-Louis David à Paris à partir de 1807, il remporta en 1811 le premier Grand Prix de Rome qui lui ouvrit les portes du voyage en Italie; il y resta cinq ans et rencontra Canova qui eut sur lui une influence déterminante. Rentré en 1816 en France, il alla en Angleterre où il connut Flaxman. Nommé professeur à l'Ecole des Beaux-Arts, il reçut une suite de commandes: *Statues de Condé* (1820), de *Bonchamps* (1825), du *Général Foy* (1825) et connut dès lors le succès. Son œuvre se compose de 55 statues, 150 bustes, 70 bas-reliefs, 20 statuettes et près de 500 médaillons, parmi lesquels il faut distinguer son chef-d'œuvre, le *Fronton du Panthéon* (1835-1837) pour lequel on le qualifia de Phidias français. Il prit une part active aux événements de 1848, et fut obligé de s'exiler en 1851;

il ne devait rentrer en France que peu de temps avant sa mort.

Son œuvre monumentale dispersée à travers toute la France (Aix-en-Provence, Béziers, Cambrai, Rouen, Strasbourg...) peut être étudiée au musée d'Angers qui conserve un grand nombre de ses statues ou bas-reliefs originaux, ainsi que des modèles ou des moulages du reste de ses œuvres. Il est à noter que l'artiste lui-même commença à donner dès 1811 à sa ville natale, créant ainsi de son vivant son propre musée, baptisé la «Galerie David d'Angers», qui fut inauguré le 17 novembre 1839. On peut aussi y voir un grand nombre de ses dessins, encore peu étudiés; ses principaux biographes, dont Henry Jouin (*David d'Angers, sa vie, son œuvre...*, 2 vol., Paris, 1878), ne se sont, en effet, attachés qu'à ses réalisations sculptées et non à son œuvre graphique.

Nous signalerons enfin le précieux volume de *Mélanges sur David d'Angers* conservé au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale (Yb³ 625).

J.V.

26

La mort d'Epaminondas

Crayon noir.

H. 0,290; L. 0,445.

S.b.g.: *David d'Angers*.

Hist.: Coll. de l'artiste; don au musée d'Angers, peut-être dès 1811.

Bibl.: G. Chesneau, *catal. musée*, 1934, p. 293, n° 933.

Le sujet de ce dessin est ainsi expliqué par Landon dans sa notice de 1812 (C.P. Landon, 1812, p. 14): «A la bataille de Mantinée, les ennemis s'apercevant que la fortune des Thébains reposait sur la tête d'un seul homme, dirigèrent tous leurs efforts contre Epaminondas; cet illustre chef fut atteint d'un coup mortel; et sentant que, s'il arrachait le fer dont il était frappé, sa vie s'échapperait avec son sang, il attendit que le

26



sort de la bataille fut décidé. Ayant appris que les Béotiens étaient vainqueurs, il s'écria: «J'ai assez vécu, je meurs vengé», il tira le fer de la plaie, expira, et la gloire de Thèbes qui avait commencé avec lui s'ensevelit dans sa tombe.»

Il s'agit du dessin préparatoire pour le premier Grand Prix de Rome que David d'Angers remporta en 1811. Ce morceau, traité en bas-relief (plâtre. H. 1,03; L. 1,54; S.D.b.g.: *Grands prix 1811. P.-J. David d'Angers*), fut donné, cette même année, par l'artiste au musée de sa ville natale (voir *œuvres complètes de P.-J. David d'Angers... lithographiées par Eugène Marc, son élève*, Paris, 1856, repr. 4, et H. Jouin, 1878, t. I, pp. 64-68, repr. 3). Outre celle exposée ici, il existe au même musée quatre autres études dessinées (H. Chesneau, 1934, p. 293, n° 934). H. Jouin (*catal. musée*, 1885, p. 16) signale aussi six dessins préparatoires dans la collection de Robert David, fils du sculpteur.

J.V.

Angers, musée des Beaux-Arts

Jean-Charles Delafosse

Paris, 1734 — *id.*, 1789

On possède peu d'éléments pour sa biographie; il dut aller en Corse en 1772, puis en 1780-1781 à Bordeaux où il fut agréé à l'Académie de cette ville le 10 février 1781. Il eut une activité d'architecte, travaillant par exemple à l'hôtel Titon à Paris (M. Gallet, mars 1963, pp. 157-164), mais est aussi connu comme ornementaliste. Il fit paraître en 1768 un important recueil de 108 planches, la *Nouvelle iconologie historique*, réédité en 1771. Bien que son dessin y soit simplifié et alourdi par la gravure, ce recueil est la source d'inspiration de nombreuses œuvres que l'on regroupe sous l'appellation de «style Delafosse». Il doit, en effet, être considéré comme un extraordinaire inventeur de formes qui furent ensuite utilisées par les bronziers et les orfèvres.

Son dessin rapide, à l'écriture nerveuse et fouillée, proche de celui de Charles de Wailly, s'allie à une invention décorative d'une grande richesse imaginative, parfois fantastique, où l'on trouve encore des formes rocailles à côté de projets originaux du plus pur néo-classicisme; c'est en cela, pour reprendre la brillante analyse d'Emil Kaufmann (1963, p. 173), que J.-Ch. Delafosse assure la transition entre la période baroque et le nouveau style.

Ses dessins sont très nombreux et mériteraient une monographie détaillée qui manque actuellement; il faut cependant citer les importantes séries conservées à Waddesdon Manor, Paris (Ecole des Beaux-Arts et musée des Arts Décoratifs),

New York (The Cooper Union Museum) et Londres (Royal Institute of British Architects). Nous ajouterons la belle suite du musée des Arts Décoratifs de Lyon (*cf. Répertoire*), les *Trois projets de piédestaux* récemment parus chez Prouté (*Catalogue Degas*, Paris, Prouté, 1971, n° 25 à 27) ainsi que les 29 dessins passés à la vente de l'architecte Charles-Eugène Bérard (Paris, 21-25 février 1891, n° 105 à 127).

J.V.

27

Trois vases

Plume et encre noire, lavis gris.

H. 0,143; L. 0,226.

S.b.g.: J. Ch. D. archit.

Inscription au centre: Vases.

Hist.: Anciennes coll. du musée d'Art et d'Industrie de Lyon, marque en b. à d. (Lugt, 1699 b). (Inv. 430).

28

Quatre vases

Plume et lavis gris.

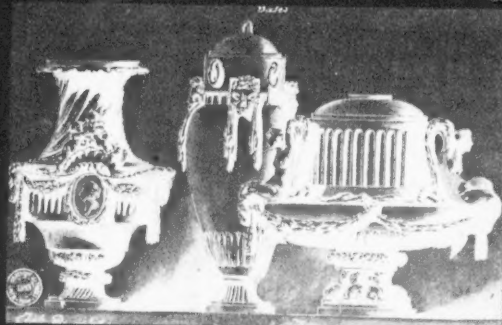
H. 0,144; L. 0,226.

Inscription en haut au centre: Vases.

Hist.: Anciennes coll. du musée d'Art et d'Industrie de Lyon, marque en b. à d. (Lugt, 1699 b). (Inv. 431).

Ces deux dessins, ainsi qu'un autre, conservé dans une collection particulière parisienne, ayant pour sujet *Trois vases* (plume et lavis gris. H. 0,140; L. 0,225; S.b.g.: J.C. Delafosse archit.), font partie d'une suite de représentations de «vases», terme qui doit être compris dans un sens large. On remarque, en effet, dans les deux dessins de Lyon diverses formes très différentes, allant du brûle-parfum (figuré à gauche du n° 28) à l'urne funéraire (au centre du n° 27). Ces trois dessins, de même format et de même techni-

27



que, offrent des compositions identiques; nous n'avons pu retrouver d'autres œuvres similaires, et il est probable qu'ils firent partie d'une série beaucoup plus importante.

Les sept «vases» exposés ici sont typiques de la fantaisie décorative de J.-Ch. Delafosse; on peut les comparer à certains de ceux représentés dans la *Nouvelle iconologie historique* (planches 33, 35 à 39, 43, 45, 46, 49 et 50). Nous citerons aussi en analogie un beau *Projet de vase avec une scène de sacrifice antique* au musée d'Albi (plume, lavis brun et gris. H. 0,260; L. 0,137; S.b.g.: J.C. Delafosse; Inv. 113), d'allure plus néo-classique que les dessins de Lyon, ainsi qu'un *Vase décoratif* conservé dans les collections du Cooper Union Museum de New York (R.-J. Wunder, 1962, n° 66).

J.V.

Lyon, musée Lyonnais des Arts Décoratifs



29

Pierre-Claude-François Delorme

Paris, 1783 — *id.*, 1859

La carrière de cet élève de Girodet (1767-1824) est encore aujourd'hui mal connue, n'ayant jusqu'à présent guère retenu l'attention des historiens d'art (aucune étude ne lui a été consacrée depuis la notice de Châlons-d'Argé publiée dans la *Revue des Beaux-Arts* en 1859). Delorme débute au Salon de 1810 en présentant une *Mori d'Abel* exécutée à Rome où il semble s'être rendu à ses frais n'ayant pas remporté de prix. Il expose dès lors, assez régulièrement jusqu'en 1851, notamment une série de toiles inspirées par la légende d'*Héro et Léandre* (1814, 1822, 1831); le musée de Brest vient d'acquérir le tableau de 1814, d'un néo-classicisme romanesque et suave (cf. J.-P. Cuzin, 1972, p. 468, fig. 1). Il est par la suite maintes fois sollicité pour la

décoration d'églises parisiennes: Saint-Germain-des-Près (*Joseph et l'Enfant Jésus*), la chapelle de la Vierge à Saint-Gervais, celle d'Epéron à Saint-Eustache, et la coupole de Notre-Dame-de-Lorette (*Assomption*). On lui commande également diverses toiles pour le Palais de Compiègne (*La Vierge au pied de la croix*), le musée de Versailles et l'Hôtel de Ville de Paris.

N.V.

29

Les ombres de Francesca de Rimini et de Paolo Malatesta apparaissent à Dante et à Virgile

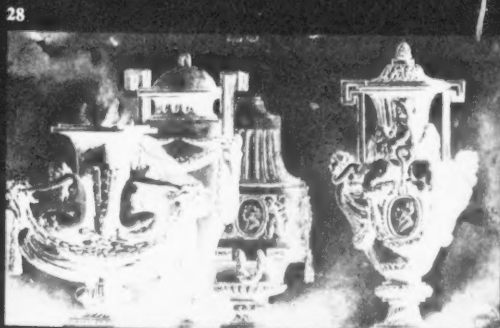
Sanguine et rehauts de craie sur toile.
H. 0,740; L. 0,920.

Hist.: A probablement fait partie de la vente posthume de l'atelier de l'artiste, le 4-6 décembre 1872 (sans n°); don de M. Perrelet et de Mme de Gassinourt au musée, en 1914.

L'artiste a illustré le Chant V de l'*Enfer* de la *Divine Comédie*, de Dante. Ce dessin, que nous datons vers 1825-1830, témoigne bien de l'éclectisme d'une époque qui mêle les styles et les références. Proche d'une étude d'Ary Scheffer sur le même sujet (cf. Ch. Yriarte, 1833, repr. face p. 29), étude préparatoire pour le tableau du Salon de 1822, il en diffère par la technique et le souci de l'effet (déjà plus romantique) alors que l'origine de mise en page est la même: les recueils de gravures de Flaxman.

J.L.

Sens, musée municipal



28

Louis-Jean Desprez

Auxerre, 1743 — Stockholm, 1804

Elève de Blondel, il étudia à l'Académie Royale d'Architecture de 1765 à 1776, année où il remporta le Grand Prix de Rome. L'abbé de Saint-Non l'ayant chargé de collaborer à son ouvrage *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, il accompagna l'expédition organisée dans les Deux-Siciles en 1777 et 1778 et en rapporta quantité de dessins pour des compositions qu'il gravait lui-même à l'eau-forte. En même temps, il se lance avec succès dans de nouvelles activités de décorateur de théâtre. Remarqué par le roi de Suède Gustave III lors de sa visite à Rome en 1784, il est engagé deux ans pour diriger l'atelier de décoration de l'Opéra Royal de Stockholm et réussit si bien que son contrat est renouvelé pour douze ans. L'assassinat de Gustave III en 1792 devait mettre fin à ses grands projets. Il mourut en 1804 dans la misère. Pour en savoir davantage sur la carrière de cet artiste, on pourra se reporter au catalogue de l'excellente exposition *Louis-Jean Desprez* qui s'est tenue récemment (juin-juillet 1974), au Centre culturel suédois à Paris.

J.L.

30

Tombeau imaginaire

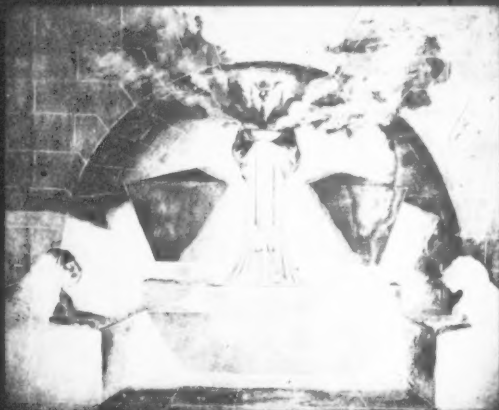
Plume et encre noire, lavis noir.
H. 0,240; L. 0,297.

Hist.: Legs Babinet au musée en 1882, marque du musée en bas à droite (Inv. 881-1-24).

Exp.: 1973, La Roche-sur-Yon, n° 4.

Bibl.: P.-A. Brouillet, *catal. musée*, 1884, n° 522; H. Perreault, *catal. musée*, 1930, n° 522; M. Sandoz, 1952, pp. 3-5, repr. 5; M. Sandoz, 1954, pp. 38-40, repr. 22; H. Baderou, 1955, pp. 38-39, repr.

Ce dessin semble bien être une œuvre originale de Desprez et non une copie d'après la gravure (H. 0,315 [ou 0,322]; L. 0,478; sujet sans les marges) d'une composition identique (excepté quelques variantes de détail) faisant partie d'une série de quatre aquatintes (cf. N.-G. Wollin, 1933, n° 29 a, 29 b, 29 c, 29 d et le catalogue de l'exposition *Visionary Architects*, Houston, 1968, n° 126 à 129) ayant pour sujets des tombeaux imaginaires à motifs égyptiens (l'égyptomanie, alors à la mode [cf. J. Leclant, 1969, n° 5, pp. 82-88] allait d'ailleurs influencer Desprez tout au long de sa carrière). L'attribution proposée par Henri Baderou en 1954, apparaît incontestable en raison même des qualités de graphisme, inhérentes à l'œuvre de Desprez: entente des effets de lumière, décision et rigueur de l'exécution (on notera particulièrement l'équilibre et «l'élégance» de cette figure de la Mort), sûreté du trait (le tracé des joints des pierres



30

fait à main levée). La gravure correspondant au dessin du musée de Poitiers est signée *desprez a rom*, ce qui nous donne une date approximative d'exécution, probablement durant la deuxième période italienne de l'artiste, c'est-à-dire entre 1779 et 1784.

Le musée Cooper-Hewitt à New York possède quatre dessins, de dimensions plus réduites, correspondant aux quatre gravures: ils ont dû, comme le dessin présenté ici, précéder la gravure. Henri Baderou (1954, p. 42) a fait remarquer que s'il ne s'agit pas d'une simple fantaisie d'artiste, de telles compositions ont dû être destinées au théâtre (décor de bouffonnerie ou de drame, d'un effet magique impressionnant). N. Pevsner (1968, p. 231) — qui évoque les souterrains du roman noir et les châteaux imaginés par Sade — puis J. Starobinski (1973, p. 70 repr. 70 de la gravure de ce dessin) ont montré la signification nouvelle à l'époque de ces tombeaux où l'ombre — c'est-à-dire l'opposition politique — prévalait.

J.L.

Poitiers, musée des Beaux-Arts

Attribué à Louis-Jean Desprez

31

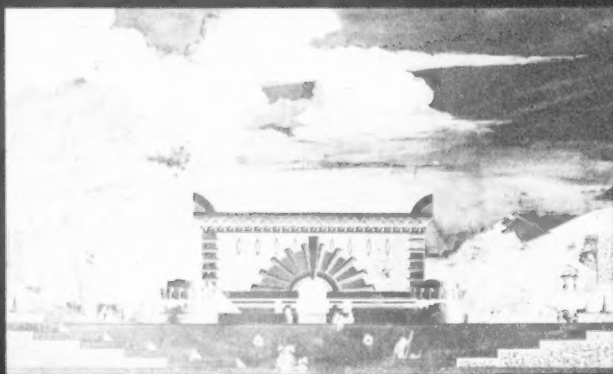
Architecture imaginaire

Plume et encre brune, lavis brun et gouache.
H. 0,670; L. 0,990.

Inscriptions sur les fontaines à gauche et à droite illisibles.

Hist.: Donné par M. et Mme Jeanne André au musée en 1896 (Inv. 897-1-5).

Provenant d'une collection de la ville natale de l'artiste, ce dessin est traditionnellement attribué à Desprez. On ne le rapproche précisément d'aucune de ses compositions connues, cependant le



31

côté théâtral de la mise en page (s'agit-il d'un projet de cénotaphe ou de prison?), la mise en scène dans un paysage, la juxtaposition des motifs antiquisants et gothiques peut bien faire penser à cet artiste.

C'est une fois de plus l'illustration de la difficulté à attribuer les dessins d'architecture de cette époque quand ils ne sont pas reliés à un projet identifié.

Auxerre, musée des Beaux-Arts

J.L.

Anatole Devosge

Dijon, 1770 — *id.*, 1850

La carrière d'Anatole Devosge reste encore à découvrir; elle n'a fait jusqu'à présent l'objet d'aucune étude. L'on confond parfois Anatole et François (1732-1811) son père dont il commence par être l'élève à l'Ecole des Beaux-Arts de Dijon. En 1784, il remporte le premier prix de peinture de cette ville. En 1787 il est admis à concourir pour le Prix de Rome (le sujet était *Crassus renvoie le valet de Carbon*), mais c'est un échec. Venu à Paris, il fréquente l'atelier de David et expose au Salon à partir de 1793. La plus grande partie de son œuvre qui est consacrée surtout à la peinture d'histoire, est aujourd'hui conservée, à la suite du legs de sa collection en 1850, au musée des Beaux-Arts de Dijon où il passe les dernières années de sa vie comme directeur et professeur de peinture de l'Ecole des Beaux-Arts et membre de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres.

N.V.

32

Le Peletier de Saint Fargeau sur son lit de mort

Crayon noir.

H. 0,467; L. 0,400.

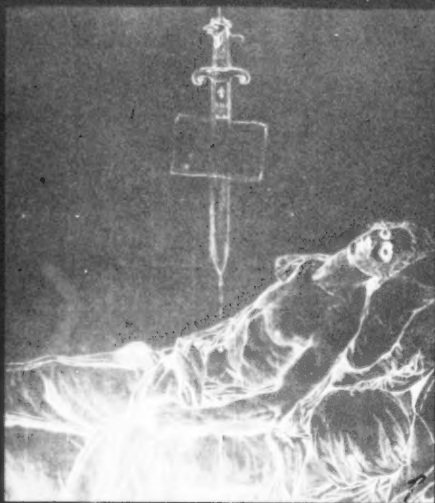
Mise au carreau. Repassé au trait pour la gravure.

Hist.: Coll. Anatole Devosge; legs Anatole Devosge au musée en 1850.

Exp.: 1793, Salon, n° 334; 1948, Paris, n° 125; 1955, Toulouse-Montauban, n° 54; 1957, Charleroi, n° 45.

Bibl.: Coll. Deloynes, t. XVIII, no 458, p. 164; J. Renouvier, 1863, p. 78; J.-L.-Jules David, 1880, p. 148, p. 334, p. 610; J. Vallery-Radot, 1926, p. 58, note 1; J. Vallery-Radot, 1928, p. 112, note 2; L. Réau, janvier 1930, pp. 17-18, repr. p. 17; P. Quarré, 20 avril 1942; R. Baschet, 30 juillet 1942, p. 5 repr.; D. Lloyd Dowd, 1948, p. 102, repr. XIII; L. Hauteceur, 1954, p. 127; J. Vallery-Radot, 1959, p. 355; R. Verbraken, 1973, p. 25, note 86, repr. 80.

Avec la gravure de P.-A. Tardieu conservée au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale (*AA 3 Rés.*) et le croquis de Delécluze jadis dans la collection Albert Vaudoyer (cf. M. Tournoux, 1889, p. 57), ce dessin est le seul souvenir du célèbre tableau de David, représentant Michel Le Peletier de Saint Fargeau sur son lit de mort. Les vicissitudes de cette œuvre ont fait l'objet de nombreuses discussions mais il n'est pas inutile, pensons-nous, d'en donner un bref résumé. Le député Michel Le Peletier de Saint-Fargeau qui avait voté la mort du roi, fut assassiné par un de ses gardes, Paris, le 20 janvier 1793, veille de l'exécution de Louis XVI. David, après avoir organisé les funérailles nationales de Le Peletier, fit un tableau commémoratif qu'il soumit à la Convention le 29 mars 1793 et qui fut exposé, dans la cour du Louvre, en même temps que le *Marat* (Bruxelles). En 1826, la fille de Le Peletier, Mme de Mortefontaine, pupille de la Na-



32

tion devenue royaliste après son mariage, acheta le tableau à la famille de David, avant la vente des œuvres restées dans l'atelier du peintre; elle s'efforça en outre de faire disparaître systématiquement tous les exemplaires de la gravure de Tardieu: celui conservé à la Bibliothèque Nationale n'est qu'un fragment. Le tableau, depuis, est introuvable. Certains historiens ont pensé que Mme de Mortefontaine l'avait détruit, d'autres que la toile était toujours au château des Saint-Fargeau, caché derrière un mur. Le mystère demeure entier de nos jours d'où l'intérêt du dessin de Devosge retrouvé en 1930 par Louis Réau. C'est à la demande de David, qu'Anatole Devosge (et non François) avait exécuté cette copie, afin de servir à la gravure du tableau décrétée par la Convention. Le 24 Nivôse an II (13 janvier 1794), David demandait à la Convention «d'encourager les artistes qui consacrent leurs talents, à perpétuer le souvenir des assassins des royalistes», c'est-à-dire les citoyens Wicar et Devosge qui «ont dessinés les tableaux de Le Peletier et de Marat d'après les originaux» (cf. coll. Deloynes, t. LIV, n° 1587; D. et G. Wildenstein, 1973, n° 777).

En juin de la même année, Devosge reconnaissait avoir reçu de son maître 400 livres pour le dessin du tableau de Le Peletier (Archives Nationales, F¹⁷ 1056, dossier 14; D. et G. Wildenstein, 1973, n° 1047). Si l'on en juge par la description laissée par Delécluze (cf. M. Tournoux, 1889, p. 56), Devosge a reproduit fidèlement la composition conçue par David. On ne distingue plus toutefois ici l'inscription portée à l'origine sur la feuille de papier («Je vote la mort du tyran») mais supprimée à la demande

de Mme de Mortefontaine. L'épée, symbole du vote qui entraîna la mort de Le Peletier et qui aurait dû, elle aussi, être effacée, demeure, en revanche, nettement visible.

Lors du Salon de 1793, un critique devait écrire: «En louant l'exécution large et précieuse de ce dessin, nous ne pouvons nous empêcher de parler du tableau connu de David, d'après lequel il a été fait. Quelle simplicité, quelle force, quelle profondeur de génie dans la composition! il n'est pas possible d'exprimer plus de choses avec si peu de signes. Tout y est beau et sublime, le caractère, le style, l'effet. Ce sujet moderne est traité avec toute la noblesse et le sentiment de l'antique (...).»

Les historiens de David ont remarqué que celui-ci avait repris, en l'inversant, la composition de *La douleur d'Andromaque*, donnant ainsi au martyr révolutionnaire les formes athlétiques et la position d'Hector (cf. Kl. Holma, 1948, p. 62). La Bibliothèque Nationale possède un dessin à la pierre noire montrant le buste de Le Peletier de Saint-Fargeau de profil à droite, sur son lit de mort (coll. Hennin; Est. Rés. t. CXXX, n° 11.104). Il s'agit vraisemblablement de celui mentionné au n° 53 de la vente Meynier (3-4 décembre 1832) comme dessin de David, retouché par Meynier. Dans la collection Henri Rouart se trouvait également un dessin à la plume de David (cf. vente Rouart, Paris, 16-18 décembre 1912, n° 12: «Le Peletier de Saint-Fargeau sur son lit de mort»). Il est vu de profil à droite, le haut de la tête serrée dans une étoffe blanche d'où sortent des touffes de cheveux), provenant de la vente Marmontel (14 mai 1868, n° 228).

A.S.

Dijon, musée des Beaux-Arts

Jean-Germain Drouais

Paris, 1763 — Rome, 1788

Elève de son père le portraitiste François-Hubert Drouais (1727-1785), il entra dans l'atelier de Brenet, puis vers 1780 travailla chez David qui éprouva très tôt pour lui une affection quasi-paternelle. En 1782, il donne sa première œuvre, *Le retour du fils prodigue* (Paris, église Saint-Roch) et après un échec en 1783 (*La Résurrection du fils de la veuve de Naïm*, récemment acquis par le musée du Mans), remporte l'année suivante le Grand Prix de Rome avec *Le Christ et la Cananéenne* (Louvre). Peu de temps après, il partait pour l'Italie en compagnie de Wicar et de David, avec qui il avait noué une amitié indéfectible. Arrivé à Rome le 7 octobre

1784, il devait y peindre *Marius prisonnier à Minturnes*, 1786 (Louvre), *Philoctète à Lemnos*, 1788 (musée de Chartres) et *La Résurrection du fils de la veuve de Naïm*, 1788 (Aix-en-Provence, musée Granet). Épuisé par le travail et malade, Jean-Germain mourait à Rome le 13 février 1788.

Drouais s'inscrit dans le courant néo-classique sévère issu de la tradition de Poussin. Il est, avec Peyron, l'un des deux meilleurs représentants du néo-poussinisme des années 1780 aussi bien dans ses compositions calmes et nobles, que dans son dessin précis ou dans ses couleurs parfois acidulées. Drouais mourait en 1788, et Peyron arrêta d'exposer au Salon de 1787; ainsi disparaissaient deux espoirs de la nouvelle école laissant David seul maître incontesté du néo-classicisme français.

J.V.



33 Marius prisonnier à Minturnes

Pierre noire.
H. 0,247; L. 0,363.

Hist.: Entré avant 1912 (Inv. 2483).

Il s'agit là de la toute première pensée pour le tableau de J.-G. Drouais peint à Rome avant l'été 1786 et conservé depuis 1816 au Louvre (cf. J. Vilain 1974-1975, n° 52).

David et Drouais arrivèrent à Rome à l'automne 1784 et il est probable que ce dernier s'attacha aussitôt à l'élaboration de son *Marius prisonnier à Minturnes*, alors que son maître exécutait le *Serment des Horaces* envoyé au Salon de 1785.

Le présent dessin diffère beaucoup du grand tableau (T. H. 2,71; L. 3,65), notamment dans les poses de Marius et du soldat cimbre ainsi que dans les détails du lit ou du casque; il faut cependant noter que Marius, comme dans le tableau du Louvre, est représenté ici torse nu. On peut d'autre part rattacher à cette page le *Retour du fils prodigue* du musée de Besançon où apparaissent la même technique et une écriture semblable, encore baroque, alors que la composition en frise est déjà néo-classique.

On connaît actuellement six dessins pour ce tableau, outre celui exposé ici, qui permettent de suivre assez facilement son élaboration. Le dessin de Lille précède deux dessins d'ensemble pratiquement identiques, l'un au même musée (H. Pluchart, *catal. musée*, 1889, n° 1322; cf. repr. *Répertoire*), l'autre au musée Lyonnais des Arts Décoratifs de Lyon (Inv. 696-a) qui donnent l'état définitif avec quelques variantes dans la draperie du soldat cimbre rejetée en arrière et la table figurée à droite qui repose, dans ces

deux cas, sur des pattes de lions; signalons aussi que Marius y est vêtu d'une tunique. Une étude conservée au musée de Besançon (D. 2003) reprend exactement cette pose du soldat cimbre. Un autre dessin au musée de Lille (H. Pluchart, *catal. musée*, 1889, n° 1323) indique les positions définitives du soldat cimbre et de Marius (mais toujours vêtu d'une tunique) ainsi que la forme de la table; une inscription de la main de David, au-dessus de la figure de Marius: «Ne changez rien, voilà le bon» prouve si besoin en était l'influence déterminante qu'eut le maître sur l'élève. On peut considérer qu'à la fin de 1785, soit à l'époque du départ de David pour Paris, la mise en place des personnages et le choix de presque tous les détails étaient déjà faits. Ce dessin doit en effet précéder de peu un autre conservé lui aussi à Lille (H. Pluchart, *catal. musée*, 1889, n° 1324) qui a la mise au carreau et des indications de mesures, et donne l'état définitif sauf toujours pour la figure de Marius vêtu là d'une cuirasse. Un dessin à l'école des Beaux-Arts (E.B.A. 861) reprend la figure du soldat cimbre, avec en plus le détail du fourreau de l'épée qui la rend parfaitement identique à celle du tableau du Louvre.

Deux autres dessins sont aussi conservés à Dijon: l'un au musée des Beaux-Arts (*catal. musée*, 1883, n° 855), l'autre au musée Magnin (J. Magnin, *catal. musée*, 1938, n° 305); ils sont tous deux tout à fait semblables au tableau définitif; leur facture sèche et précise laisse penser qu'il s'agit plutôt de copies d'après la gravure exécutée par Darcis (cf. 1974, Dijon n° 69).

J.V.

Lille, musée des Beaux-Arts

Jean-Demosthène Dugourc

Versailles, 1749 — Paris, 1825

Après un séjour à Rome, il entreprit à Paris une carrière officielle, proposant dès 1779 une réforme des costumes théâtraux; l'année suivante, il était nommé dessinateur du Cabinet de Monsieur et, en 1781, fournit des projets de costumes et de décors pour l'Opéra royal de Suède; il devint, en 1783, Directeur des costumes et décors de l'Opéra de Paris et, l'année suivante, dessinateur du garde-meuble de la couronne et comme tel élabora de nombreux projets: *La petite galerie des bronzes et des marbres du garde-meuble de la couronne*, un *Meuble pour les diamants de la couronne* (1786, Lyon, coll. Châtel et Tassinari). Il devait par la suite travailler avec les bronziers Gouthière, Godon et Thomire et collaborer à Lyon avec la maison Pernon, fournissant de nombreux modèles de tissus. En 1800, il partait pour Madrid et y fut nommé architecte du roi d'Espagne. Ses projets, en partie réalisés, sont parmi les plus originaux et les plus riches que l'on puisse imaginer, prouvant ainsi qu'il lui était possible de rivaliser avec Percier et Fontaine: *Projets d'une pièce gothique, d'un salon turc, d'un cabinet français... pour le Pardo, Projets d'une galerie étrusque, d'une chambre égyptienne, d'un cabinet chinois... pour l'Escorial* (Lyon, coll. Châtel et Tassinari). Rentré en France en 1815, il fut de 1817 à 1823, dessinateur des menus plaisirs du roi; il mourut en 1825, et sa vente après décès eut lieu à Paris le 13 juillet.

Artiste d'une étonnante fécondité et d'une liberté d'invention surprenante, Dugourc introduisit dans les meubles et la décoration le goût étrusque dès avant la chute de la monarchie; son œuvre abondante et ses rapports avec le style Directoire puis Empire, et notamment son antériorité par rapport à Percier et Fontaine (de nombreux dessins ont, en effet, été exécutés avant son départ pour Madrid en 1800), mériteraient une étude plus approfondie.

J.V.

34

Télémaque à la cour de Nestor

Plume et encre noire, lavis gris et noir.

H. 0,196; L. 0,446.

S.D.b.g.: J.-D. Dugourc, Inv. et Del., 1787.

Hist.: Anciennes coll. du musée d'Art et d'Industrie de Lyon.

L'iconographie de ce dessin, inspiré de l'*Odyssée* (livre III), nous a aimablement été indiquée par Mme K. Biosse Duplan, conservateur au Département des antiquités grecques et romaines du Louvre: Télémaque, arrivant chez Nestor, pré-



34

sente à la fille de ce dernier, Polycasté, une corbeille d'orge qu'il désigne du doigt; on reconnaît plusieurs éléments du texte homérique: le banc à l'extérieur de la maison où a pris place le couple royal, le vase d'or et la coupe d'argent qui vont servir au sacrifice.

Cet important dessin a été exécuté en 1787, alors que Dugourc avait été nommé trois ans auparavant dessinateur du garde-meuble de la couronne. On notera la forme en frise, accusée par la présentation de la scène devant un fond d'un noir profond, qui laisserait supposer qu'il s'agit là d'un projet de bas-relief, comme on en voit encadrées dans les murs de certaines décorations projetées par l'artiste (Lyon, coll. Châtel et Tassinari).

J.V.

Lyon, musée Lyonnais des Arts Décoratifs

Ecole Française du XVIII^e siècle (vers 1770)

35

Caprice architectural

Plume et encre brune, lavis brun.

H. 0,640; L. 0,480.

Hist.: Provenance inconnue (Inv. 39-212).

Présenté selon une perspective très fuyante, un vaste arc tétrapyle repose sur deux colonnades et domine un obélisque et des degrés où déambulent des petites figures vêtues à l'antique. Les formes de l'architecture, nous a rappelé Monique Mosser (comm. écrite), évoquent très précisément des modèles élaborés dès le milieu du XVIII^e siècle comme le *Projet de pont triomphal pour Rome* par N.-H. Jardin (1748) (cf. J. Harris, 1967, fig. 27) et surtout les nombreux corps de feu d'artifice, motif central des grandes fêtes du règne de Louis XVI (cf. l'ouvrage d'Alain Gruber, paru en 1973). Monique Mosser ajoute que les lignes de fuite très biaises suggèrent un effet plus proche de la tradition de la scénographie italienne (à la Bibiena) que des

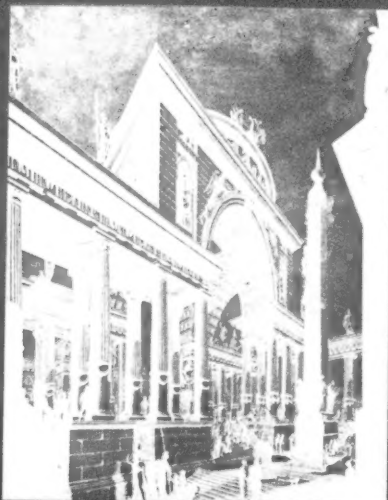
décors de théâtres néo-classiques (ceux de Desprez par exemple) construits par plans parallèles à la surface de l'image (ou à l'ouverture de la scène).

Il est très difficile dans l'état actuel de nos connaissances de proposer une attribution définitive. Nous voudrions cependant avancer le nom de Firmin Perlin (mort en 1783) que Henri Baderou à qui nous montrions ce dessin a suggéré à titre d'hypothèse. Les rares œuvres connues de cet artiste sont en effet très proches. Signalons notamment *Une Fontaine monumentale* (sous forme d'arc tétrapyle), dessin à la plume et au lavis d'aquarelle (signé et daté F. Perlin 1768, H. 0,425; L. 0,560) passé à la vente Joseph Bardac, galerie Georges Petit, le 9 décembre 1927.

Le musée de Montpellier possède un autre dessin, *Vue intérieure d'un temple avec un cortège de vestales* (plume et encre brune, lavis brun. H. 0,640; L. 0,460) qui semble bien être en pendant avec l'œuvre ici exposée.

J.L.

Montpellier, musée Fabre



35

Ecole Française du XVIII^e siècle (vers 1790)

36

Funérailles d'une jeune femme

Plume et encre brune, lavis brun et rehauts de blanc.
H. 0,303; L. 0,475.
Paraphes en bas à gauche: ED (?) JD (?), et inscription en bas à droite sur le montage: David.

Hist.: Coll. Bonnet-Mel; don Bonnet-Mel au musée en 1864 (Inv. 864-2-61).

L'hypothétique attribution de ce dessin à David ne saurait être conservée, mais il ne nous a pas été possible jusqu'à présent de proposer un nom pour cette composition dont le sujet, probablement tiré de l'histoire romaine, demeure également mystérieux. Le graphisme de la plume fait penser à un artiste proche de Fabre, influencé par l'Italie.

Le musée de Montpellier possède un autre dessin classé à Ecole de David, qui forme en quelque sorte le pendant de celui-ci et représente *Romulus vainqueur d'Acrone* (Inv. 864-2-480).

A.S.

Montpellier, musée Fabre

37

Sujet antique

Plume et encre noire, lavis gris et rehauts de blanc.
H. 0,420; L. 0,550.



36

Exp.: 1969, Compiègne, n° 52; 1974, Brème (sans catal.).

Bibl.: A. Leveaux, *catal. musée*, 1870, n° 125; J. Blu, *catal. musée*, (s.d.), n° 225; J. Locquin, 1912, p. 220, note 2; P. Rosenberg, 1970, n° 9, p. 96.

Il nous a semblé utile de présenter ce dessin qui cependant pose bien des problèmes.

D'une part, il n'est pas sûr que ce soit une illustration de l'histoire de Bélisaire même si la figure du guerrier assis est évidemment inspirée du personnage de David.

D'autre part, l'attribution traditionnelle à David ne semble pas pouvoir être conservée. Déjà, en 1912, Locquin écrivait : « Il existe au musée Vivenel à Compiègne, un beau dessin à l'encre de Chine représentant... *Bélisaire*, mais complètement différent des précédents. Il est attri-

49



37

bué à David. Mais, s'il est réellement à lui, il porte la marque d'un style très postérieur à 1781». Nous proposerions en effet comme date, les années 1790, l'auteur appartenant d'ailleurs à la génération de David. Précisons que l'œuvre ne correspond pas plus au *Bélisaire* de Peyron qu'à celui de Vincent (cf. P. Rosenberg, 1970, n° 9, p. 96); pas davantage au dessin *Bélisaire demandant l'aumône* (Plume, pierre noire et rehauts de gouache blanche. H. 0,513; L. 0,398) faussement signé David 1803, conservé au musée des Beaux-Arts de Tours.

J.L.

Compiègne, musée Vivenel

François-Xavier Fabre

Montpellier, 1766 — *id.*, 1847

Formé d'abord à Montpellier auprès de Jean Coustou (1719-1790), Fabre entre en 1783 dans l'atelier de David. En 1787, il est lauréat du Grand Prix de Rome où il se rend la même année. Royaliste de sentiment, il demeure en Italie, à Florence jusqu'en 1825. Il se lie avec le poète Vittorio Alfieri dont il laisse maintes effigies (cf. F. Boyer, 1960, pp. 19-26) et dont il hérite indirectement des manuscrits et de la bibliothèque.

Revenu en France, à Montpellier, il se consacre à augmenter sa collection d'œuvres d'art, composées surtout de dessins de ses contemporains et amis. Il en donna une partie en 1825, le reste légué parvient en 1837 au musée.

Ses dessins, environ quatre cents aujourd'hui au musée Fabre (il y en a également aux Offi-

ces à Florence, cf. P. Rosenberg, 1968, n° 92 à 97) qu'ils soient au crayon, à la plume ou au lavis, présentent tous un caractère d'improvisation et d'esquisse que perd ensuite sa peinture nourrie aux sources classiques.

N.V.

38

Etude de guerrier antique

Pierre noire et rehauts de blanc sur papier beige; mise au carreau.
H. 0,595; L. 0,465.

Hist.: Coll. du peintre François-Xavier Fabre; legs François-Xavier Fabre au musée en 1837 (Inv. 837-1-604).

Cette belle académie au dessin à la fois très sûr, nerveux dans le rendu des contours et souple dans l'exécution des drapés peut être rapprochée de la figure de Léonidas dans *Cléombrote et Léonidas* (cf. n° 39) dont elle reprend l'attitude en sens inverse. Sa datation serait alors de la fin des années 1790.

N.V.

Montpellier, musée Fabre

39

Cléombrote et Léonidas

Plume et encre brune, lavis brun et rehauts de blanc sur papier bleu.
H. 0,425; L. 0,614.

S.b.g. à la plume: X. Fabre.

Hist.: Coll. de J.-M. François-Xavier de Silguy; legs de J.-M. François-Xavier de Silguy au musée en 1864 (Inv. Ph. Q 50).

Exp.: 1971, Quimper, n° 52.



38



39

C'est dans Plutarque (*Agis*, 11, 16-18) que Fabre a puisé son inspiration: Cléombrote II fut élu roi de Sparte à la suite de la déchéance de son beau-père Léonidas. Déposé à son tour au retour de celui-ci, il se réfugia dans le temple de Neptune et ne dut la vie qu'à l'intercession de sa femme Chilonis, fille de Léonidas, accourue avec ses deux enfants, Agésipolis et Cléomène. Cet exemple d'héroïsme féminin et d'affection conjugale a souvent été traité par les artistes de la fin du XVIII^e siècle (cf. R. Rosenblum, 1970, p. 66): par Gabriel Lemonnier (1743-1824) au Salon de 1787 (n° 214; tableau à Amiens, musée de Picardie; réduction à Rouen, musée des Beaux-Arts), par Augustin Fortin (1763-1832) à celui de 1798 (n° 308, sculpture); par Pierre Bouillon (1776-1831) en 1804 (n° 55) et par Jean-Baptiste Desmarais (1756-1813) en 1806 (n° 140). Benjamin West (1738-1820) avait exposé en 1770 à la Royal Academy de Londres un épisode voisin de celui de Fabre: Léonidas, après avoir accordé sa grâce à Cléombrote, le bannit de Sparte avec sa famille (Londres, Tate Gallery). C'est probablement de la fin des années 1790, selon M. Philippe Bordes, qu'il faut dater le dessin de Quimper; Fabre s'est souvenu, pour la figure de Cléombrote, du *Brutus* de David (Louvre) peint en 1789 qui lui-même s'inspirait de la statue antique du *Philosophe assis* du Palais Spada (cf. R.-L. Herbert, 1972, p. 33).

Une étude, conservée au musée Fabre de Montpellier, montre un premier stade de la pensée de l'artiste (Inv. 837-1-393; plume et crayon sur papier blanc, verso: autres études pour le même sujet; plume, crayon et lavis brun): la composition y est groupée au pied de la statue de Neptune; Chilonis se tient derrière son époux et tente d'écarter son père, alors que dans le dessin final, elle se jette aux pieds de Léonidas



40

dans l'attitude de la suppliante, marquant ainsi le centre de la composition définitive. Celle-ci s'équilibre de part et d'autre de la statue de Neptune; elle est encadrée par les fûts des colonnes cannelées et fermée par une draperie dans le fond. C'est un rythme analogue qui avait valu à Fabre de remporter le Prix de Rome en 1787 (*Nabuchodonosor faisant tuer les enfants de Sédécias*, Paris, Ecole des Beaux-Arts).

Il faut encore en rapprocher (outre l'étude de guerrier, cf. n° 38), un calque (Montpellier, musée Fabre, Inv. 837-1-391) fait sur le dessin définitif dont il copie le groupe de Léonidas et Chilonis et celui de Cléombrote et ses enfants et un autre dessin (Inv. 837-1-328 verso).

N.V.

Quimper, musée des Beaux-Arts

40

Saül croyant voir les ombres des grands-prêtres Achimelech et Samuel

Mine de plomb, plume et encre brune, lavis brun.

H. 0,295; L. 0,438.

Au verso : *Etude d'architectures*, crayon, plume et encre brune, lavis brun.

Hist.: Coll. du peintre François-Xavier Fabre; legs François-Xavier Fabre au musée en 1837 (Inv. 837-1-338).

41

Saül croyant voir les ombres des grands-prêtres Achimelech et Samuel

Plume et encre brune, lavis brun et rehauts de blanc sur traits de crayon.

H. 0,280; L. 0,427.

Mise au carreau partielle à la craie. Plusieurs morceaux découpés et rajoutés.

Hist.: cf. n° 40; marque du musée en bas à droite (Lugt, 1866) (Inv. 837-1-337).



41

En 1803, Fabre offre à la comtesse d'Albany, à Florence, une toile entreprise depuis deux ans représentant *Saül, agité par ses remords, croit voir l'ombre du grand prêtre Achimelech, qu'il a fait périr* (Montpellier, musée Fabre; cf. L. Pélicier et Ph. Bordes, 1974-1975, n° 56). L'artiste s'inspire directement, non du *Premier Livre de Samuel*, mais de la tragédie d'Alfieri: *Saül*, publiée en 1784.

Deux visions terribles apparaissent, au dernier acte, à Saül: à gauche de Samuel, le grand-prêtre vertueux qui l'a désigné comme roi d'Israël et qui le condamne pour s'être détourné de la voie du Seigneur et à droite, celle d'Achimelech le prêtre que Saül a fait périr avec ses enfants, pour avoir aidé David, son rival. Ils lui prédisent qu'il mourra bientôt, de la main de David; sa fille, Micol, épouse de David, tente d'apaiser son effroi.

Le caractère romantique de cette scène, assagi dans la composition peinte par une facture très soignée, passe au premier plan dans ces deux études préparatoires. L'opposition de deux techniques, la plume et le crayon, rend la première plus mystérieuse, plus extraordinaire; dans

42



la seconde qui est la plus proche du tableau définitif, la profondeur du lavis accroît le fantastique, l'immatérialité du drame.

N.V.

Montpellier, musée Fabre

42

Les Adieux d'Hector

Plume et encre brune, lavis brun et reprise à la gouache sur traits de crayon.

H. 0,285; L. 0,435.

Verso: Même sujet, en sens inverse, au crayon.

Hist.: cf. n° 40; marque du musée en bas à droite (Lugt, 1866). (Inv. 837-1-383).

Selon Philippe Bordes, la composition de ce dessin se rapprocherait des tableaux exécutés par Fabre vers 1797-1798. Il en existe une autre version plus élaborée conservée, elle aussi, au musée de Montpellier (Inv. 837-1-385; plume et lavis brun sur papier blanc; H. 0,302; L. 0,352). Celle-ci devait elle-même préparer un tableau, du moins une esquisse peinte, donnée par l'artiste au même musée mais offerte en 1837 à Emilio Santarelli par le maire de la ville. Le musée de Montpellier possède une autre étude préparatoire (Inv. 837-1-382 verso).

N.V.

Montpellier, musée Fabre

43

La mise au tombeau

Plume et encre brune, lavis brun et gris.

H. 0,380; L. 0,283.

Hist.: cf. n° 40; marque du musée en bas à droite (Lugt, 1866). (Inv. 837-1-351).

Il existe un grand nombre de dessins et d'esquisses peintes sur le thème de la mort du Christ, la déposition de croix et la mise au tombeau conservés notamment au musée de Montpellier (cf. *Répertoire*). On doit, d'après Philippe Bordes, les dater des années 1810-1815. Ils prépareraient peut-être une grande composition ou une série; notons que Lucien Bonaparte avait, en 1808, commandé à Fabre *Les Trois Marie au tombeau* (esquisse au Musée de Montpellier; A. Joubin, *cat. musée*, 1926, n° 532).

Le dessin exposé ici est préparé par une suite d'études de plus en plus précises que nous publions dans l'ordre supposé de leur exécution: Inv. 837-1-350: plume; Inv. 837-1-352: crayon et pierre noire; Inv. 837-1-354: crayon; Inv. 837-1-355: crayon; toutes sont sur papier blanc. Signalons aussi, toujours au musée Fabre, une autre étude, très achevée mais différente, par le groupement des personnages, et la position du corps du Christ, non plus étendu sur une pierre mais reposant sur les genoux de sa mère (Inv. 837-1-194; plume, lavis gris et lavis brun sur papier



43

blanc; H. 0,430; L. 0,310) et enfin deux esquisses peintes (A. Joubin, *catal. musée*, 1926, n° 530 et 531). Fabre a gravé d'autres *Mise au tombeau* qui ne correspondent à aucun dessin cité (cf. J. Adhémar et J. Lethève, 1954, p. 390, n° 1 et 2). Il fait à chaque fois montre de sa culture classique et de l'assimilation parfaite qu'il a de la grande peinture religieuse du XVII^e siècle français à laquelle il se réfère tout en conservant son style graphique propre.

N.V.

Montpellier, musée Fabre

Alexandre-Evariste Fragonard

Grasse, 1780 — Paris, 1850

Fils de Jean-Honoré Fragonard. Il eut pour maîtres son père, puis David. Il exposa au Salon de 1793 à 1842. Artiste éclectique il fut à la fois peintre, sculpteur et ornemaniste. Son œuvre est restée jusqu'à présent bien oubliée (la notice de J. Foucart dans le catalogue de l'exposition *De David à Delacroix* fait heureusement le point à ce sujet) mais nous ne pouvons ici que l'évoquer, car ses plus beaux dessins sont conservés, d'une part, au Louvre (cf. A. Sérullaz, 1972, n° 99 et 100) et, d'autre part, à la Manufacture de Sèvres, le musée de Grasse n'étant surtout riche qu'en études. A la vente posthume de l'artiste, à Paris, le 6 décembre 1850, il était signalé que, par suite d'une indelicatessse, l'atelier de Fragonard fils avait été dispersé en Angleterre.

Sans doute, bien des œuvres devraient à présent réapparaître. Déjà, plusieurs musées (Angoulême, Grasse, Quimper, Vire) ont pu, ces dernières années, acquérir des peintures, considérées comme disparues, qui justifient l'intérêt nouveau que suscite l'artiste.

J.L.

44

Allégorie de la République française

Crayon noir, lavis gris et rehauts de gouache.

H. 0,203; L. 0,318.

S.b.d.: *Fragonard fils*.

Hist.: Coll. François Carnot; don François Carnot au musée en 1924 (Inv. D. 272).

Le char de la République renverse sur son passage tout ce qui fait obstacle au bonheur du peuple et notamment les despotes couronnés.

Caractéristique de ces compositions à la fois modèles et évocations des fêtes et des cortèges révolutionnaires (cf. le catalogue de la récente exposition à Clermont-Ferrand, les *Fêtes de la Révolution* (15 juin-15 septembre 1974). Ce dessin a servi pour le frontispice (gravé par Copia) du 2^e volume de la *Collection complète des Tableaux historiques de la Révolution française*, composé de cent douze numéros en trois volumes, imprimée par Pierre Didot l'aîné et éditée chez Auber (A.-E. Fragonard avait également dessiné le frontispice allégorique du 1^{er} volume illustrant 8 vers de Miger: «Ils ne sont plus ces jours de désastres, de deuils...» gravé par J.-J. Giny père et Malapeau).

L'estampe de Copia fut exposée au Salon de l'an VI (1798) sous le n° 706 avec le titre *le Triomphe de la Liberté* (cf. J. Renouvier, 1863, p. 198; M. Roux, 1946, t. V, p. 233). Elle passa inaperçue ou fut critiquée (cf. notamment coll. Deloynes, t. XX, n° 540, p. 189).

J.L.

Grasse, musée des Beaux-Arts

44



Jean-Honoré Fragonard

Grasse, 1736 — Paris, 1806

Elève de Boucher, il fut admis en 1752 à concourir pour le Prix de Rome, et l'emporte avec *Jéroboam sacrifiant aux idoles* (Ecole des Beaux-Arts); il ne devait partir en Italie qu'en 1756, et y resta jusqu'en 1761 comme pensionnaire, sous la direction de Natoire. Ce dernier eut sur Fragonard et sur Hubert Robert (en Italie depuis 1754) une influence décisive surtout pour l'étude du paysage.

Outre Hubert Robert, il rencontra à Rome Greuze, l'abbé Gougenot, et l'abbé de Saint-Non avec qui il rentra en France en 1761, en passant par Bologne, Venise et Gênes.

En 1765, il présente à l'Académie son *Coréus et Callirhoé* (Louvre) et est agréé à l'unanimité. Il expose dès lors au Salon et grave à l'eau-forte, ou donne des modèles pour les estampes gravées à l'aquatinte par Saint-Non. Il reçoit aussi des commandes pour Versailles et pour Louveciennes, mais pour cette dernière, on lui préfère en fin de compte les sujets néo-grecs de Vien.

En 1773 et 1774, il voyage en Italie en compagnie de Bergeret de Grancourt, et visite Florence, Rome, Naples, Bologne et Padoue. Il y copie les maîtres anciens (Los Angeles, Norton Simon Foundation) et exécute de multiples dessins dont plusieurs seront utilisés par la suite dans le monumental ouvrage de l'abbé de Saint-Non, *Voyage pittoresque de Naples et de la Sicile*.

Il continue à peindre et à graver et, en 1790, Saint-Non publie le *Recueil de Griffonis*, où se retrouvent la plupart des pièces gravées d'après ses dessins. Surpris par la Révolution, il quitte Paris en 1790, mais rentre dès 1791, et en 1794 est nommé membre du conservatoire; il participe activement à la formation du Musée Central des Arts. Dépassé par le courant Davidien, il se tourne cependant vers le néo-classicisme, comme en témoigne *La Fontaine d'Amour* (Londres, Wallace Collection) et vers les scènes de genre, *Le baiser à la dérobée* (Leningrad, Ermitage) annonciatrices de celles de Boilly et de Marguerite Gérard, sa belle-sœur.

Son œuvre dessiné, catalogué par Alexandre Ananoff, s'élève à près de 3 000 numéros. Bien que l'on connaisse un bon nombre de copies ou de pastiches d'après lui, il reste un dessinateur fécond et habile où domine un réel sentiment de la nature dans ses sanguines d'Italie, par exemple (musée de Besançon), ou bien une virtuosité étourdissante, principalement dans ses lavis qui en font l'un des maîtres du «fa presto».

J.V.

45

La découverte d'un squelette dans une maison de Pompéi

Lavis brun sur traits de crayon.
H. 0,287; L. 0,369.

Inscription en b. à d.: fait en 1774 Pompeia près de portici, ville découverte, chambre où on voit une femme qui s'est trouvée surprise par les cendres du Vésuve.

Hist.: Coll. de M. Rabasse; acheté le 15 octobre 1815 par Alexandre Lenoir; coll. Laperlier, vente, Paris, Hôtel Drouot, salle 3, 22-23 décembre 1856, n° 26 (19 F); coll. Eugène Tondou, vente, Paris, Hôtel Drouot, salle 4, 10-13 mai 1865, n° 23; anciennes coll. du musée d'Art et d'Industrie de Lyon; entré (?) vers 1880, marque du musée (Lugt, 1699b) (Inv. 429-a).

Exp.: 1956, Besançon, n° 4.

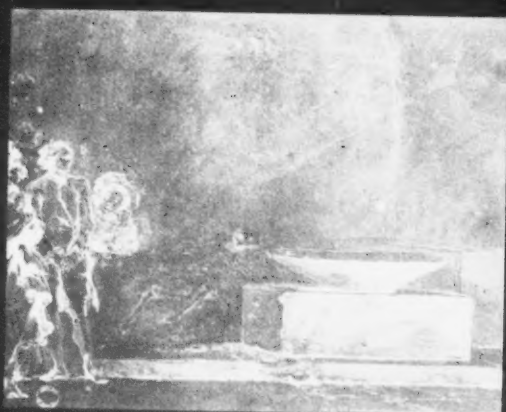
Bibl.: R. Portalis, 1889, t. 2, p. 298; H. Hennezel, 1938, p. 20, repr. 106; P. Lamy, juillet 1961, p. 54, repr.; A. Ananoff, 1963, t. 2, pp. 49-50, n° 670, repr. 188.

Il existe très peu de dessins néo-classiques de Fragonard; citons seulement l'*Etude d'homme drapé* et l'*Etude d'homme appuyé sur un socle* du musée Atger à Montpellier ou bien les huit *Figures féminines à l'antique* (sanguine. H. 0,360; L. 0,200) de la Bibliothèque de Besançon.

Ce dessin, qui présente sans doute l'esquisse d'une composition en frise caractéristique du courant néo-classique, a été avant tout choisi comme introduction à cette exposition pour rappeler l'importance qu'eurent à l'époque les découvertes archéologiques faites aussi bien à Pompéi qu'à Herculanum.

Le 4 octobre 1773, Pierre-Jacques-Onésyme Bergeret de Grancourt, Trésorier Général des Finances et Associé libre de l'Académie, partait de Paris, en compagnie de Fragonard, pour un long voyage en Italie qui devait se terminer en septembre 1774. C'était là le second séjour du peintre en Italie où il avait été pensionnaire de 1756 à 1761. Du 5 décembre 1773 au 14 avril

45



1774, Bergeret et Fragonard séjournèrent à Rome et du 15 avril au 12 juin à Naples. C'est le vendredi 6 mai 1774 qu'ils visitèrent Pompéi «ville curieuse, découverte depuis peu» (cité par J. Wilhelm, 1948, p. 110) et c'est ce même jour que Fragonard exécuta le dessin ici exposé, décrit ainsi par Bergeret: «Dans une maison, entr'autres, dans une chambre par bas, où sans doute on faisoit la lessive, on y voit tous les ustancils, fourneau, lavoir, etc., et un tas de cendres sur lequel est le cadavre d'une femme dans la position de quelqu'un qui, après avoir cherché à se sauver de la cendre délayée qui entroit à flot partout, étoit enfin tombée à la renverse où elle étoit morte. Toute l'attitude y est parfaitement dans le mouvement qui indique tout cela, et on reste en extase sur l'espace de mille sept cent ans» (cité par J. Wilhelm, 1948, pp. 110-111). Cette description correspond en tous points à notre dessin et il faut probablement voir dans le groupe de gauche les portraits de Bergeret de Grancourt, de Jeanne Viguié, qu'il épousa trois ans plus tard, ainsi que de son fils né d'un premier mariage.

Cette œuvre, dont la fluidité d'écriture révèle un dessin exécuté sur le vif, fut ensuite gravée par Claude Fessard (cf. R. Portalis, 1889, t. II, p. 298 et Ed. Pognon et Y. Bruand, 1962, t. IX, p. 14, n° 86) pour le tome I (pl. n° 31, face à la p. 88) de l'ouvrage de l'abbé de Saint-Non, *Voyage pittoresque de Naples et de la Sicile*, paru en 5 volumes de 1781 à 1786. Il est à noter que le chapitre consacré à Pompéi prend place dans le deuxième volume (chapitre 10: *Monumens et Antiquités de l'ancienne ville de Pompéi*), alors que cette gravure est déplacée dans le tome I et fait suite à une *Vue du tombeau du roi André à Naples*.

J.V.

Lyon, musée Lyonnais des Arts Décoratifs

fréquemment pour cette maison royale; en 1794, le titre de peintre de Sa Majesté lui est décerné et il reçoit une invitation en Suède à laquelle il ne put jamais répondre (cf. Brigitta Sandström, «Bénigne Gagneraux et ses contacts avec la Suède», dans *Annales de Bourgogne*, 1972, t. XLIV, pp. 65-69). A la suite des émeutes anti-françaises à Rome en 1793 où il manque de perdre la vie, il se réfugie à Florence et se suicide le 18 août 1795.

Il laisse, malgré sa mort prématurée, une production peinte et dessinée importante, conservée tant en Suède qu'à Dijon (cf. *Répertoire*) (citons à titre d'exemple au Cabinet des dessins du Nationalmuseum de Stockholm, *La roue d'Ixion* et *Le Sacrifice à l'Amour*; ces deux dessins proviennent de la collection du sculpteur Tobias Sergel (1740-1814) que l'artiste avait connu personnellement).

N.V.

46

Le Génie de la Paix arrêtant les chevaux de Mars

Plume et encre noire sur traits de crayon.
H. 0,245; L. 0,324.

Hist.: Coll. Albert Joliet; legs Albert Joliet au musée en 1928; marque du musée en bas à droite (Lugt 675d).

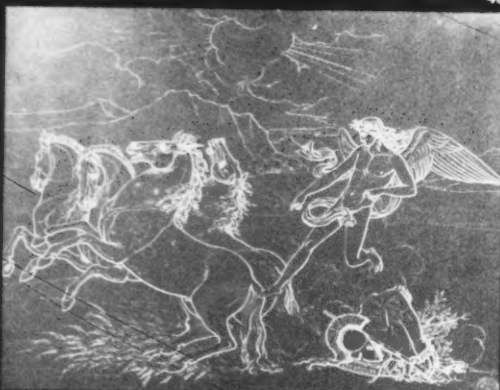
Bibl.: J.-P. Cuzin, 1974-1975, n° 62.

Ce dessin était connu sous le titre *Apollon sur son char*. J.-P. Cuzin l'a justement mis en rapport avec le tableau du musée d'Art et d'Histoire de Genève (cf. H. Baudot, 1847, p. 46, n° 32 et 1889, p. 45; Sandström, juillet-décembre 1972, p. 77) et celui récemment acquis par le musée de Mâcon (J.-P. Cuzin, 1972, n° 6, p. 465, repr. 4). Le thème de l'allégorie représentée est le suivant: un génie ailé et lauréat retient les qua-

Bénigne Gagneraux

Dijon, 1756 — Florence, 1795

Après avoir suivi à l'Ecole des Beaux-Arts de Dijon les cours de François Devosge (1732-1811), Bénigne Gagneraux est le premier à remporter le Prix de Rome institué par les Etats de Bourgogne, le 15 septembre 1776, sur la présentation d'un *Curius Dentatus refusant les présents des Samnites*. Ses débuts à Rome où il se rend immédiatement, seront difficiles; la pension qui lui est allouée est maigre; il peint pour vivre des éventails et ne parvient pas à s'imposer avant 1784; Gustave III de Suède, de passage à Rome, apprécie alors son talent et lui commande aussitôt plusieurs toiles. Gagneraux travaille ensuite



tre chevaux sauvages de Mars et les empêche de piétiner les épis de blé, symbole de paix et de prospérité. Au premier plan à droite, une torche renversée, des dépouilles guerrières (celles de Mars) symbolisent la fin de la guerre. Ce dessin évoque très précisément la peinture du musée de Genève (il présente en revanche de nombreuses différences avec le tableau du musée de Mâcon et la gravure datée 1792 (n° 15) du *Recueil de Dix-huit estampes au trait* composés et gravés à Rome par Gagneraux. J.-P. Cuzin a noté avec raison que l'indication volontairement sèche et anonyme de la plume rendait difficile un jugement. S'agit-il d'un dessin par l'artiste lui-même reprenant sa composition pour une nouvelle gravure ou bien d'un travail d'élève, son frère par exemple ?

Dijon, musée des Beaux-Arts

J.L.

47

La Nuit emporte Mars endormi

Plume et encre noire sur traits de crayon.
H. 0,245; L. 0,328.

Hist.: Coll. Albert Joliet; legs Albert Joliet au musée en 1928; marque du musée en bas à droite (Lugt 675d).

L'existence au musée de Dijon de ce dessin attribué à Gagneraux auquel ne correspond aucune œuvre peinte connue, appelle à des précisions. Son interprétation est certes difficile — celle que nous proposons, la Nuit (symbolisée par les voiles et le sceptre) emporte Mars endormi (que les amours dépouillent de ses armes) est peut-être contestable — mais, quel qu'en soit son sujet, il semble bien être en rapport avec le dessin précédent. Ainsi, aurions-nous à présent une

idée de l'un de ces tableaux disparus, commandés par la Princesse Sophie-Albertine, sœur du roi Gustave III de Suède (cf. B. Sandström, juillet-décembre 1972, pp. 77-78); le tableau récemment acquis par le musée de Mâcon en même temps que *Le Génie de la Paix*, *Phaéton effrayé par le signe du Lion* (T. H. 0,400; L. 0,580) étant sans doute un autre exemplaire de cette commande.

J.L.

Dijon, musée des Beaux-Arts

Jacques Gamelin

Carcassonne, 1738 — *id.*, 1803

Formé à l'Académie de Toulouse, il alla à Paris et concourut sans succès pour le Grand Prix en 1764. Il partit aussitôt pour Rome où il devait rester jusqu'en 1773; nommé en 1771 professeur à l'Académie de Saint-Luc, il eut l'occasion de rencontrer de nombreux artistes, dont probablement Füßli, comme en témoignent certains de ses tableaux, étranges et fantastiques, aux coloris heurtés: *Patrocle apparaît en songe à Achille* (musée de Montpellier). Rentré dans le Midi, il devint directeur de l'Académie de Montpellier en 1776 et devait poursuivre par la suite une carrière provinciale hors des circuits officiels, travaillant à Toulouse, Montpellier, Narbonne et Carcassonne. En 1779, il faisait paraître une importante suite de gravures, le *Nouveau recueil d'ostéologie et de myologie*. Son œuvre peint se partage entre de nombreuses batailles ou chocs de cavalerie et des scènes historiques: *l'Entrée de Constantin dans Rome* et la *Victoire de Constantin sur Maxence* (1777, cathédrale de Carcassonne), *l'Embarquement de Saint-Louis à Aigues-Mortes* et la *Bataille de Damiette* (1788, Pénitents de Narbonne; dessins préparatoires au musée de Narbonne et au musée Fabre à Montpellier). Pour ses dessins, traités d'une manière libre et large, il en est de même; d'une part de nombreux combats de cavalerie, de l'autre des sujets tirés de l'antiquité: *Les funérailles de Patrocle* (1792, musée de Narbonne), où dominent des scènes de l'histoire ancienne, rares et compliquées, inspirées des ouvrages de Charles Rollin (*Histoire ancienne*, 13 vol., Paris, 1731-1738, et *Histoire romaine*, 16 vol., Paris, 1738-1748) et où l'on peut remarquer un goût morbide assez frappant, surtout dans les épisodes, qu'il traita de nombreuses fois, relatant la mort de la vestale Ocha, enterrée vive pour ne pas avoir respecté son vœu.

J.V.

47





48

48 L'incendie du Temple de Vesta

Plume et encre brune, lavis brun et gris, aquarelle.
H. 0,560; L. 0,690.

S.D. à mi-h. à d.: *Gamelin Inv. fec. an 1787.*

Hist.: Coll. Nicolas-Joseph Marcassus, baron de Puymaurin; coll. famille de Puymaurin; acquis en 1955, par le musée (Inv. 55-13-1).

Exp.: 1789, Salon de Toulouse, n° 2; 1954, Toulouse, n° 67, repr. 1; 1955, Toulouse, n° 74.

Bibl.: R. Mesuret, 1948, p. 8; R. Mesuret, 1958, n° 50, repr.; P. Rosenberg, 1972-1973, p. 161.

Le sujet de cette œuvre est inscrit sur la marge inférieure du dessin: «Sous le règne de Commode le feu prit à une maison de particulier et gagna le Temple de la Paix, se communiqua ensuite au Palais Impérial, le Temple de Vesta qui étoit le sanctuaire des Dieux Poenates de la ville de Rome prit aussi (...) incendie, on eut bien de la peine à sauver le Palladium et ce gage sacré qui n'avoit jamais été exposé aux regards d'aucun mortel parut alors à la vue de tout le monde porté par les vestales qui le déroboient aux flammes et cherchoient à le déposer en lieu sûr.»

C'est l'un des plus importants dessins de Gamelin tant par son format que par la qualité et le fouillé de son écriture, que l'on peut comparer à ceux du *Sacrifice d'Iphigénie* (cf. J. Hahn, 1972, n° 32), appartenant à une collection privée parisienne. C'est peut-être parce que cette œuvre était destinée à l'amateur toulousain, le baron de Puymaurin, mécène et protecteur de Gamelin, que l'on y remarque cette exécution soignée et parfaitement achevée, rare chez l'artiste.

J.V.

Toulouse, musée Paul Dupuy



Etienne-Barthélemy Garnier

Paris, 1759 — *id.*, 1849

Après avoir été successivement l'élève de Durameau, Doyen et Vien, Garnier remporte, en 1788, le Grand Prix devant Girodet (*La mort de Tatiüs*, Paris, Ecole des Beaux-Arts). Pensionnaire au palais Mancini de 1788 à 1793, ses envois sont chaque année très remarqués à Paris.

De retour en France dès 1793, chassé par les émeutes anti-françaises, il expose régulièrement au Salon. Garnier devient alors un des peintres importants de son époque et occupera une place de choix sous les régimes successifs de l'Empire, la Restauration et la Monarchie de juillet. Il reçoit la commande d'une décoration pour le Louvre (*Hercule obtenant de Diane la biche aux cornes d'or*), d'une toile, comme Meynier et Gros, pour la sacristie de l'église de Saint-Denis (*Enterrement de Dagobert I^{er}*). En 1816, il peint pour les Tuileries un *Henri IV visitant les travaux de la Grande Galerie du Louvre* (Versailles). Ses tableaux religieux sont également appréciés: il travaille pour la Madeleine, l'église de Saint-Germain-en-Laye, celle de Corbeil, etc.

En 1816, il entre à l'Institut; en 1829, candidat au poste de directeur de l'Académie de Rome, il se voit évincé par Horace Vernet. Il meurt vingt ans après quelque peu oublié. Sa collection est dispersée lors de sa vente les 27 et 28 février 1850.

N.V.

49 L'Empereur Maurice détrôné par l'usurpateur Phocas est mis à mort par les licteurs après avoir été témoin du meurtre de ses cinq fils

Plume et encre brune, lavis brun et rehauts de gouache blanche sur traits de crayon, papier bleu.
H. 0,500; L. 0,645.

Hist.: Vente posthume de l'artiste, Paris, 27-28 février 1850, n° 16; coll. J.-M. François-Xavier de Silguy; legs de J.-M. François-Xavier de Silguy au musée en 1864.

Ce dessin était jusqu'ici considéré comme anonyme. En fait, une inscription au verso sur le montage mentionnait le nom de Garnier. Les similitudes de style avec *La Consternation de la famille de Priam* (cf. n° 50), appartenant aussi aux collections du musée de Quimper, ont permis de croire à une telle indication qui s'est trouvée d'ailleurs confirmée par le catalogue de la vente posthume de l'artiste.



49

Le dessin a servi à une esquisse que Garnier envoya à la fin de sa première année de pensionnaire au Palais Mancini comme travail obligatoire (cf. A. de Montaignon, 1892, t. X, p. 149). « Cette esquisse, a rappelé Raoul-Rochette (1850, p. 57), fut signalée par une circonstance qui frappa les contemporains et qui mérite de rester dans l'histoire. Le moment choisi par l'artiste était celui où Maurice, qui vient d'être témoin du meurtre de ses cinq fils et qui a près de lui la nourrice du plus jeune que cette femme a cherché à sauver en offrant son propre fils, repousse avec énergie cet horrible et sublime sacrifice et désigne lui-même son fils aux exécuteurs. L'esquisse de Garnier faisait partie de son envoi de 1790. Vue avec une sympathie profonde par le public et achetée par la Société des Amis des Arts qui venait d'être fondée, elle fut gagnée par Louis XVI qui la fit placer dans son cabinet. Il y avait là sans doute un touchant souvenir; mais qui pourrait dire que, pour l'infortuné monarque, qui voulait avoir cette image sous les yeux, il n'y avait pas aussi un funeste pressentiment. »

J.L.

Quimper, musée des Beaux-Arts

50

La consternation de la famille de Priam après la mort d'Hector

Plume et encre brune, lavis brun et rehauts de gouache blanche sur traits de crayon.
H. 0,510; L. 0,660.

Hist.: Vente posthume de l'artiste, Paris, 27-28 février 1850, n° 15; coll. J.-M. François-Xavier de Silguy; legs de J.-M. François-Xavier de Silguy au musée en 1864.

Exp.: 1972, Londres, n° 605.

Bibl.: J.-P. Cuzin, 1972, n° 6, p. 466, repr. 7.



50

Ce dessin, qui illustre le chant XXII de *l'Iliade*, est une étude pour la grande esquisse peinte (musée de Mâcon, T. H. 0,740; L. 1,00; S.D.: 1792), exécutée elle aussi comme travail obligatoire de pensionnaire et présentée au Salon de 1795 (cf. la notice de J.-P. Cuzin dans le catalogue de l'exposition *De David à Delacroix*, n° 64). A partir de cette esquisse, Garnier devait réaliser par la suite un grand tableau (T. H. 4,20; L. 5,96, musée d'Angoulême) exposé au Salon de 1800 (n° 417), au Concours Décennal de 1810 et enfin au Salon de 1814 (n° 159).

Au premier plan, Priam qui veut aller réclamer aux Grecs le corps de son fils en est empêché par Pantheus, prêtre d'Apollon qui est à ses pieds et l'arrête par son manteau. Cassandre, sa fille, est à ses genoux et Anthénor lui représente les dangers de l'entreprise. Polydamas et un autre chef troyen sont prosternés devant lui. A gauche Hécube, mère d'Hector, ses filles, Polyxène, la plus jeune assise à ses pieds, et Laodice. A l'extrême gauche, Pâris se détourne et se couvre les yeux. On aperçoit au loin, par les créneaux, Achille trainant le corps d'Hector. Au centre, au second plan, Andromaque, entourée d'Astyanax, de ses suivantes et de guerriers, est évanouie. A l'extrême droite enfin, deux guerriers troyens, dont la présentation sera modifiée dans l'esquisse et dans le tableau définitif. Plus encore que dans le dessin précédent, on est frappé ici par le manque de liaison des différents groupes de personnages. Et dans sa critique du Salon de 1800, Bruun-Neergaard notait à propos du tableau exposé: « On reproche à Garnier avec raison d'avoir suivi trop fidèlement Homère oubliant que ce dernier écrivait un poème épique et que c'était à lui de composer un tableau » (p. 28). Un tel dessin étonne cependant par son ampleur (la reconstitution imaginaire de la ville de Troie fait presque songer aux visions de

John Martin) et révèle un artiste sans doute influencé par les effets de théâtre mais incontestablement original et dont l'œuvre, encore mal connue, devrait enfin être l'objet d'une étude.

J.L.

Quimper, musée des Beaux-Arts

Louis Gauffier

Poitiers, 1762 — Livourne, 1801

Elève de Taraval, il remporta le Grand Prix de Rome en 1784, la même année que J.-G. Drouais, et partit aussitôt pour l'Italie; il devait y rester toute sa vie à l'exception d'un court séjour à Paris en 1789, séjour pendant lequel il fut agrégé à l'Académie; chassé de Rome en 1793, il s'établit ensuite à Florence où il resta jusqu'en 1801. On lui doit des scènes historiques et religieuses: *La Générosité des dames romaines*, Salon de 1791 (musée de Poitiers), *Cornélie, mère des Gracques*, 1792, et *Abraham et les trois Anges*, 1793 (château de Fontainebleau), *Ulysse et Nausicaa*, 1798 (musée de Poitiers; un dessin au musée de Montpellier sous le nom de Fabre), aux formes élégantes et précieuses où la tendance au sentimental un peu mièvre le fit qualifier par ses contemporains mêmes de «mignard». Ami de Boguet, Bidauld et Fabre, il se tourna d'autre part vers les paysages ordonnés et calmes: *Vues du Couvent de Vallombrosa* (Paris, musée Marmottan; Montpellier, musée Fabre).

Lors de son séjour florentin, Gauffier se spécialisa aussi dans le portrait, peignant les riches anglais ou russes qui, passant par Florence à l'occasion de leur «Grand tour», voulaient en conserver un souvenir; ces portraits de «touristes» sont généralement représentés devant un fond de paysage, soit une vue de Toscane, soit plus précisément une vue panoramique de Florence: *Le docteur Penrose*, 1798 (musée de Minneapolis). Il s'agit là de la partie la plus originale, et probablement la plus intéressante, de l'œuvre de Gauffier qui le rapproche, en de nombreux points, des portraits peints par Sablet.

J.V.

51

Vénus présentant Adonis et l'Amour à Diane

Mine de plomb, plume et encre brune, lavis brun.
H. 0,186; L. 0,260.

Hist.: Coll. du peintre François-Xavier Fabre; legs Fabre au musée en 1837; marque du musée (Lugt, 919) (Inv. 837-1-200).

Exp.: 1940, Montpellier, n° 159.

Bibl.: G. Lafenestre et E. Michel, *catal. musée*, 1878, p. 287, n° 203; P. Marmottan, mai 1926, repr. p. 287; R. Crozet, 1941-1944, p. 112, repr.

Ce dessin, comme les quatre autres exposés ici, provient du legs Fabre au musée de Montpellier. On connaît 12 dessins de Gauffier au musée des Offices à Florence, déjà publiés par P. Rosenberg (1969, n° 88 à 90), et 21 autres à Montpellier (J. Claparède, 1947, p. 258); signalons que R. Crozet (1941-1944, pp. 112-113), suivi par P. Rosenberg (1969, n° 90) n'en dénombrent que 12 provenant de la collection Fabre. Un autre peintre, le baron Gros, posséda aussi une vingtaine de dessins de Gauffier qui passèrent à sa vente à Paris, le 23 novembre 1835 (n° 288). Ce dessin est très proche dans sa conception de celle des tableaux de Gauffier, de *l'Ulysse et Nausicaa* du musée de Poitiers, par exemple. On y remarque les figures souples et gracieuses chères à l'artiste ainsi qu'un fond de paysage très détaillé que l'on retrouve dans beaucoup de ses peintures.

J.V.

Montpellier, musée Fabre

52

Le repos de la Sainte Famille en Egypte

Mine de plomb, plume et encre brune, lavis brun et gris.
H. 0,336; L. 0,463.

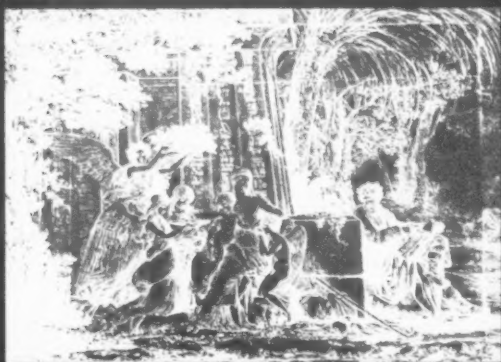
Hist.: Cf. n° 51; marque du musée (Inv. 837-1-201).

Bibl.: L. Clément de Ris, 1872, p. 295; G. Lafenestre et E. Michel, *catal. musée*, 1878, p. 287, n° 202; P. Marmottan, mai 1926, p. 298; R. Crozet, 1941-1944, p. 112.

Connu sous le titre de la «Sainte Famille avec quatre anges» ou de «Saint Jean adorant l'Enfant Jésus», ce dessin représente en fait le *Repos de la Sainte Famille en Egypte*, traité selon une iconographie rare où la Vierge et l'Enfant sont

51





52

servis par les anges. Parmi ceux conservés à Montpellier, ce dessin offre une exécution particulièrement travaillée et a subi plusieurs agrandissements visibles; on notera aussi la porte monumentale à l'égyptienne figurée vers la gauche qui apporte une note exotique et peu habituelle à cette composition classique où l'on sent des réminiscences de Poussin, principalement dans le groupe central. Signalons un tableau de même sujet (T. 0,290; L. 0,390) dans une coll. privée parisienne.

J.V.

Montpellier, musée Fabre

53

Romulus et Rémus confiés par le berger Faustulus à sa femme Acca Laurentia

Mine de plomb et lavis brun.

H. 0,184; L. 0,284.

S.b.g.: L. Gauffier.

Mise au carreau.

Hist.: Cf. n° 51; marque du musée (Inv. 837-1-199).

Exp.: 1940, Montpellier, n° 161.

Bibl.: G. Lafenestre et E. Michel, *catal. musée*, 1878, p. 287, n° 207; P. Marmottan, mai 1926, repr. p. 289; R. Crozet, 1941-1944, p. 113; M. Sandoz, 1958, n° 4, p. 196.

Illustrant un sujet tiré de Tite-Live (*Histoire Romaine*, livre I), ce dessin est le projet achevé pour une peinture d'un format légèrement supérieur (T. H. 0,260; L. 0,460) autrefois conservée au musée de Cherbourg et détruite lors de la



53

dernière guerre mondiale (*catal. musée*, 1835, n° 114). On connaît une esquisse (B. H. 0,100; L. 0,140) au musée de Poitiers qui comporte, par rapport au dessin de Montpellier, quelques variantes, notamment dans le feuillage figuré sur la gauche; il est probable, comme on l'a déjà souligné (M. Sandoz, 1958, n° 4, p. 196) que le dessin reprend d'une manière plus poussée les lignes générales de la composition rapidement esquissées dans le petit panneau de Poitiers. Signalons que Jollain au Salon de 1777 (n° 17), puis Brenet au Salon de 1781 (n° 28) avaient déjà traité le même sujet; ce dessin doit dater de la seconde période italienne de Gauffier, entre 1789 et 1801.

J.V.

Montpellier, musée Fabre

54

Une ville imaginaire

Lavis brun sur traits de crayon.

H. 0,370; L. 0,476.

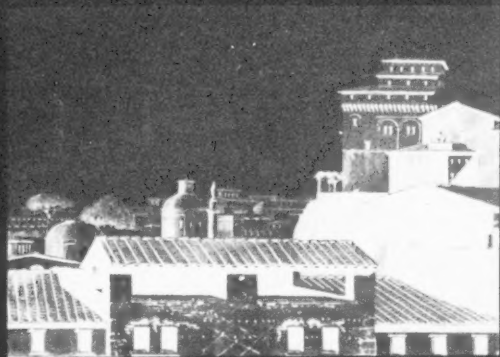
Hist.: Cf. n° 51; marque du musée (Inv. 837-1-842).

Bibl.: R. Crozet, 1941-1944, p. 113.

Composition imaginaire exécutée par l'artiste en Italie, dans laquelle il mélange les souvenirs antiques à la description d'architectures modernes; on reconnaît, mais interprétées, au premier plan, une maison inspirée de celles d'Ostie et plus loin, la colonne Trajane et la façade de l'Ara Coeli.

J.V.

Montpellier, musée Fabre



54

55 Une fontaine

Mine de plomb et lavis de sépia.

H. 0,197; L. 0,158.

S.b.d.: L. Gauffier.

Hist.: Cf. n° 51; marque du musée (Inv. 837-1-844).

Exp.: 1940, Montpellier, n° 162.

Inconnu de P. Marmottan et de R. Crozet, ce dessin révèle chez Gauffier une vision de la nature, libre et spontanée, qui est proche d'un certain romantisme malgré le goût antique révélé par la pyramide qui surplomb la fontaine.

J.V.

Montpellier, musée Fabre

François-Pascal-Simon, baron Gérard

Rome, 1770 — Paris, 1837

Fils d'un intendant de l'ambassadeur de France auprès du Saint Siège, le cardinal de Bernis, Gérard, après avoir été admis dans la Pension du Roi fondée par M. de Marigny, entre dans l'atelier du sculpteur Pajou puis dans celui de Brenet. En 1786, il est élève de David et, trois ans plus tard, se présente au concours pour le Prix de Rome, attribué à Girodet (cf. n° 61). En



55

1790, Gérard tente à nouveau sa chance, lorsque la mort de son père l'empêche de terminer son *Daniel justifiant la chaste Suzanne*. Il se rend toutefois à Rome avec sa mère qui était italienne, mais rentre assez rapidement à Paris où la protection de David lui obtient un logement au Louvre. Gérard sera même, contre son gré, membre du tribunal révolutionnaire. Son *Portrait du miniaturiste J.-B. Isabey avec sa fille* (1795, Louvre), puis son *Bélisaire*, peint la même année, et sa *Psyché* (1798, Louvre), le signalent à l'attention des critiques. L'artiste cependant connaît des moments difficiles et subsiste grâce à la commande de dessins que David lui a obtenue pour les éditions de Virgile et de Racine des frères Didot (cf. infra).

C'est à partir de 1800 que Gérard s'affirme comme peintre de portraits, aussi recherché à la Restauration que sous l'Empire. Il meurt, âgé de soixante-sept ans, après avoir produit plus de 28 tableaux d'histoire (*la Bataille d'Austerlitz*, 1810; *l'Entrée de Henri IV à Paris*, 1817, Louvre, etc.) et un très grand nombre de portraits. Son œuvre dessiné, encore assez mal connu de nos jours, est également important (le Cabinet des Dessins du Louvre possède environ 200 dessins) et varié: portraits, bien sûr, mais aussi recherches pour les compositions religieuses, historiques ou littéraires, ainsi que des paysages. L'influence de David, manifeste dans les études pour les illustrations et les sujets historiques, est souvent tempérée, dans les portraits, d'une certaine langueur sensuelle.

A.S.

Avant de s'imposer, vers les années 1800, comme peintre de portraits, Gérard a essentiellement vécu des dessins que lui avait commandés Pierre Didot l'aîné (1760-1853) pour ses éditions grand in-folio de Virgile (1798) et de Racine (1801).

L'exposition présente un dessin de Gérard et un de Girodet pour le Virgile (n° 56 et 62), trois dessins de Gérard et un de Moitte pour le Racine (n° 57 à 59, 100).

Il fallut sept ans à Pierre Didot pour terminer son grand Virgile, qui comprend Les Bucoliques, Les Géorgiques et l'Enéide. «Sept années entières, et sept années de révolution, se sont écoulées depuis le début de cette entreprise qui cependant n'a point souffert d'interruption» précisait-il, en effet, au mois de juin 1797, dans son «prospectus publicitaire», en indiquant d'autre part les raisons qui l'ont poussé à «donner une belle édition des œuvres de Virgile», c'est-à-dire, l'absence, à son avis, d'un livre «assez magnifique pour mériter et obtenir sur les autres une prééminence notable». «(...) Jaloux d'élever au prince des poètes un monument digne de sa gloire, je crus que je ne pourrais y réussir complètement qu'avec l'aide et la réunion de tous les autres qui pouvoient y concourir. Je fis part de mon projet à David, le premier peintre de la France, et peut-être de l'Europe. Il l'accueillit avec enthousiasme, et s'offrit à faire les desseins (sic) lui-même; ou du moins, si ses occupations ne lui permettoient pas d'y mettre assez de suite, il se proposa d'en confier quelques-uns à deux de ses élèves qu'il jugea capables de travailler concurremment avec lui.» David, en fait, ne participa nullement à l'édition du Virgile, dont les illustrations furent fournies par Gérard et Girodet, selon la répartition suivante: Gérard, six dessins pour Les Bucoliques, quatre dessins pour Les Géorgiques et six dessins pour l'Enéide; Girodet, le frontispice du livre et six dessins pour l'Enéide (n° 56 et 62). La participation de Gérard fut donc plus importante que celle de Girodet. Le Virgile parut en trois livraisons. «La première, en septembre 1797 (Les Bucoliques et Les Géorgiques avec onze estampes, y compris le frontispice); la seconde en décembre de la même année (les six premiers livres de l'Enéide avec six estampes); la troisième enfin, en mars 1798 (les six derniers livres de l'Enéide avec les estampes correspondantes)» (cf. M. Roux, 1946, t. V, p. 235). A sa parution, l'ouvrage reçut un accueil des plus favorables. A la suite du «Rapport fait à l'Institut National le 3 ventôse an VI par le citoyen Camus au nom d'une Commission spéciale sur l'édition du Virgile dont la première livraison lui a été présentée par le citoyen Didot

l'aîné dans sa séance du 5 pluviôse an VI», l'Institut devait en effet déclarer: «L'édition de Virgile imprimée par Pierre Didot, avec les caractères gravés par Firmin Didot, son frère, donne un nouvel éclat à la typographie française, qu'eux-mêmes et plusieurs autres artistes célèbres avaient déjà portés à un haut degré de perfection. Signé: Lassus, Naigeon, Vincent, Regnault, Camus. Ce rapport a été adopté par l'Institut, dans sa séance générale du 5 ventôse an VI; il a été imprimé en exécution d'un arrêté de la classe littérature et beaux arts du 18 germinal suivant.»

Curieusement, il faut le reconnaître, le Virgile de Didot semble surtout avoir retenu l'attention à cause du caractère extrêmement soigné de sa présentation et de sa typographie. On ne trouve guère, en effet, de jugements portés sur les illustrations, ce qui paraît un peu surprenant, compte tenu de la personnalité de leurs auteurs. Certes, la majeure partie des dessins originaux n'a pu encore être retrouvée. On sait que l'exemplaire sur vélin, contenant ceux-ci, fut donné à Firmin Didot par Pierre Didot en remerciement de sa collaboration à l'ouvrage. Firmin Didot dut malheureusement s'en dessaisir vers 1814 (cf. P.-L. Jacob, 1877, p. 17) et les dessins furent par la suite dispersés. L'exposition montre côte à côte un dessin de Gérard et deux de Girodet; le musée de Montpellier possède un dessin de Gérard, pour le livre II des Géorgiques (Inv. 836-4-253, repr. Répertoire). Néanmoins, lorsque l'on regarde l'ouvrage lui-même (un exemplaire tiré spécialement pour la Bibliothèque Nationale, Réserve des Imprimés, Atlas Yc. I, avec une dédicace manuscrite de Pierre Didot), on est frappé par l'harmonie existant entre les illustrations, dues pourtant à deux artistes assez différents: celles de Gérard ont parfois une certaine sécheresse de tracé, une composition un peu malhabile, tandis qu'il y a plus de poésie et de moelleux chez Girodet. L'un et l'autre ont-ils travaillé en étroite collaboration, ou bien faut-il voir dans cette parité de style le signe d'une surveillance effective de David tout au long de l'élaboration du livre?

A.S.

56 L'Olympe (Enéide, livre X)

Plume et encre noire, lavis gris sur traits de crayon.
H. 0,210; L. 0,150.
Inscription en bas:
Gérard inv.
Rex Jupiter omnibus idem:
Fata viam inveniunt Stygii per flumina fratris.
Per Pice Torrentes atræque voragine ripas.
Enéide liv. X.



56

Hist.: Coll. Lancelot - Théodore Comte Turpin de Crissé (1772-1859); legs Turpin de Crissé au musée d'Angers en 1859.

Exp.: 1900, Paris, n° 966.

Bibl.: H.G., *Œuvre du baron Gérard*, 1857, t. III, repr. (indiqué à tort *Enéide*, livre VIII); H. Jouin, *cat. musée*, 1885, p. 230, n° 45; A. Recouvreur, *cat. musée*, 1933, p. 153, n° 247.

Ce dessin a été gravé en sens inverse et sans changements par Malbete et R.-U. Massard, en tête du livre X de l'*Enéide*, pour l'édition grand in-folio de Virgile par Pierre Didot (1798). L'inscription au bas du dessin correspond aux vers 112 à 114: *Le roi Jupiter sera le même pour tous. Les destins trouveront un moyen de s'accomplir. Il le jure par le fleuve de son frère Stygien...*

A.S.

Angers, musée des Beaux-Arts

Edition de Racine

L'année même où Pierre Didot lançait la souscription pour son Virgile était annoncée, dans le même bulletin, celle des Œuvres complètes de Racine: «En voyant s'élever avec succès ce monument à Virgile, il étoit bien naturel de penser à rendre de semblables honneurs au poète français qui a le plus de conformité avec le poète latin. L'inimitable Racine avoit sans doute des droits à de pareils hommages.

L'édition de ses œuvres aura plus de magnificence encore. Les figures seront d'une propor-

tion plus grande; et, par conséquent, le cadre aura beaucoup plus d'étendue, les artistes ayant désiré jouir d'un champ plus vaste, et par-là même plus favorable au développement des scènes. Les dessins sont déjà presque tous terminés; et parmi les tragédies de Racine, celles qui sont réputées ses chefs-d'œuvre ont été traitées avec tout le succès qu'on en devoit attendre par Gérard, Prud'hon et Chaudet. Il y aura autant de sujets ou d'estampes qu'il y a d'actes dans chaque pièce, ce qui fera pour la totalité des œuvres de Racine, cinquante-sept estampes en y comprenant le frontispice, dessiné par Prud'hon et gravé par Marais, que l'on peut regarder comme un des chefs-d'œuvre de l'un et l'autre artiste.»

Les trois volumes grand in-folio du Racine parurent ainsi en 1801, dédiés au général Bonaparte, premier consul de la République française, soit trois ans après le Virgile et deux ans après l'Horace (orné de vignettes de Percier). Sept artistes avaient collaboré à ce vaste projet: Prud'hon (frontispice), Moitte (La Thébaidé, cf. n° 100), Chaudet (Britannicus, Esther et Athalie), Girodet (Andromaque, Phèdre), Gérard (Alexandre, Bajazet et Iphigénie, cf. n° 57 à 59), Peyron (Mithridate), Serangeli (Bérénice), Taunay (Les Plaideurs). Comme il l'avait fait pour son Virgile, Didot présenta son Racine avec une longue préface explicative: «Cette édition, ornée de cinquante-sept gravures, en y comprenant le frontispice, offre en tableau le trait le plus intéressant de chacun des actes des diverses pièces de Racine. Les dessins, commencés l'an 1^{er} de la République, ont été suivis sans interruption des Artistes distingués, livrés d'ailleurs à des travaux particuliers, et bien éloignés de faire un objet de lucre d'une occupation pour laquelle ils avaient établi entre eux une rivalité honorable.

Tous en effet se sont chargés de ces dessins avec le plus grand intérêt: mais je dois un tribut de reconnaissance particulière aux citoyens Girodet, Gérard et Chaudet, qui seuls en ont fait les deux tiers. Accoutumés déjà aux éloges mérités du public, ils en recueilleront de nouveaux, sans doute, pour le succès des soins qu'ils ont prodigués à cet ouvrage (...). Cette édition, ainsi que celles de Virgile et d'Horace, les deux premiers de la collection in-folio, n'a été tirée qu'à deux cent cinquante exemplaires, tous signés et numérotés. Le papier est de la fabrique du citoyen Montgolfier, d'Annonay, artiste justement célèbre (...).»

La Bibliothèque Nationale possède un exemplaire de cette première édition (Rés. Impr. Yf. 3 à 5) tandis que l'on peut consulter à la Bibliothèque de l'Arsenal (Rf. 4485) un exemplaire de la seconde édition, in-octavo, parue en 1816 avec les mêmes illustrations réduites, et une répartition légèrement différente des œuvres

de Racine entre le second et le troisième tome. L'édition de 1801 comprend en effet, au tome I, La Thébaine, Alexandre le Grand, Andromaque, Les Plaideurs et Britannicus; au tome II, Bérénice, Bajazet, Mithridate, Iphigénie et Phèdre; au tome III enfin, Esther, Athalie et quelques œuvres non illustrées. Celle de 1816, en revanche, ne comprend au tome II que Bérénice, Bajazet et Mithridate, Iphigénie et Phèdre étant reportées au tome III.

A.-J. Pons (1878, pp. 34-35) a regretté que Didot ait fait appel à David pour surveiller le travail de toute l'équipe: «On s'en aperçoit trop. Les estampes de cette édition superbe ressemblent à des copies de bas-reliefs; elles présentent des personnages imposants, immobiles et froids comme le marbre, des figures géométriques aux attitudes rectilignes. Il est évident que les disciples du grand peintre n'ont visé qu'à contenter le maître: par excès de docilité, ils se sont dépouillés de leur originalité propre (...). Il eût mieux valu que ces illustrateurs de Raetne prissent exemple sur le poète lui-même.» Un tel jugement nous semble un peu trop sévère si l'on se reporte aux dessins originaux actuellement connus et dont certains sont exposés ici (cf. les n° 57 à 59, 100). Il suffit de regarder les trois tomes de l'édition de Didot pour constater, par ailleurs, une grande diversité de style, sauf peut-être entre Gérard et Girodet. Les dessins de Moitte (voir le n° 100) n'ont rien de commun avec ceux de Serangeli, par exemple, et Chaudet a dessiné dans un esprit bien différent de celui de Peyron. L'entreprise de Didot reçut généralement un accueil favorable. Lors de la seconde exposition des produits de l'industrie française en 1801, dans la Cour du Louvre (portique n° 77), elle fut même proclamée par le jury comme la plus parfaite production typographique de tous les âges. Le Journal de la Décade remarqua à cette occasion: «L'industrie française a d'ailleurs maintenu sa supériorité dans les genres à l'égard desquels elle est depuis longtemps reconnue, et elle leur a ajouté encore une nouvelle perfection, c'est ce qu'attestent les papiers de messieurs montgolfier et johannot (...), les belles productions sorties des presses de Didot» (coll. Deloynes, t. XXVII, n° 727, pp. 700-701). Un peu plus tard, Landon (1804, p. 265) signalait: «M. Pierre Didot vient de mettre en vente la superbe édition de Racine dont il conçut le projet il y a plusieurs années (...) on l'annonce comme le chef-d'œuvre de M. Didot.» Rappelons enfin que le sévère A.-J. Pons considérait que, mis à part l'édition de Didot, seules deux autres éditions de Racine, parues au début du XIX^e siècle, méritaient l'attention: l'une illustrée par Moreau le jeune (1807), l'autre par Barth. Garnier (1808). Pourtant, Didot devait un jour avouer: «La pierre d'achoppement a été l'exécution des dessins

et des gravures pour les estampes de mon Racine: j'aurais commandé sans peine une armée de cent ouvriers compositeurs, correcteurs et imprimeurs; j'ai failli perdre la tête, quand je me suis vu aux prises avec six ou huit peintres et douze ou quinze graveurs. C'était la tour de Babel avec la confusion des langues» (cf. M. Roux et Ed. Pognon, 1955, t. VIII, p. 433).

Si l'on considère les cinquante-sept estampes qui ornent le Racine de Didot, le nombre des dessins originaux actuellement localisés reste peu élevé. Aux quatre compositions présentées dans l'exposition (n° 57 à 59, 100), il faut ajouter un dessin de Chaudet illustrant la scène I de l'acte II d'Athalie (Ecole des Beaux-Arts, Inv. 668), ainsi qu'une feuille d'études de Girodet préliminaires à son illustration de l'acte V, scène VII de Phèdre (Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. 26.780). A l'exposition Girodet (1967, Montargis) figurait également une première pensée pour l'acte IV, scène II de Phèdre (cat. n° 70), tandis que dans une collection particulière parisienne se trouve un croquis pour la même tragédie (acte V, scène VII). Il paraît en revanche difficile de conserver l'attribution à Girodet de trois dessins à la plume conservés au musée d'Orléans (Inv. 751 G, 751 H et 751 A, cat. exp. Girodet, Montargis, 1967, n° 68, 69, 71). Qu'est-il advenu des autres dessins? Cette question, posée par A.-J. Pons en 1878 n'a pas eu vraiment de réponse: «Quant aux dessins originaux, Brunet prétend qu'ils ont été dispersés, tandis que Gérard soutient que l'exemplaire vélin dans lequel on les avait insérés a passé en Angleterre. Il nous a été impossible de savoir qui des deux avait raison» (p. 78). La première de ces deux hypothèses doit être la bonne: l'exposition en est la preuve, du reste confirmée par l'étude des livrets des Salons ou des catalogues de vente de la première moitié du XIX^e siècle dans lesquels apparaissent de temps à autre des dessins pour le Racine de Didot. Voici en outre ce qu'écrivit à ce propos Marcel Roux (1955, t. VIII, p. 434): «Deux exemplaires du Racine furent tirés sur vélin. L'un d'eux est à la Bibliothèque Nationale. L'autre resta entre les mains des Didot. Quand Firmin Didot fut un jour obligé de vendre sa bibliothèque, il ne trouva pas preneur pour son Racine sur vélin, mais le marquis de Châteaugiron lui acheta les dessins, pour les revendre aussitôt au marchand d'estampes Schroot. Il retenait seulement pour son bénéfice le dessin du Couronnement de Racine, par Prud'hon, et un dessin de Gérard pour Andromaque. Le Couronnement de Racine, cédé à Jacques Gatteaux, périt dans les incendies allumés par la Commune. Les autres dessins furent acquis par divers amateurs, tels que Mahéroult et Eudoxe Marcille».

P.-L. Jacob, dans sa Notice historique sur

l'édition de Racine (1877, pp. 19-20), indiquait, par ailleurs, que M. Marcille possédait un dessin de Prud'hon pour l'acte I^{er} d'Andromaque, non retenu par David, ainsi que la première pensée du frontispice. «Le dessin de Gérard, que le marquis de Châteaugiron avait gardé, est revenu, précise-t-il, dans les mains de M. Hyacinthe Firmin-Didot qui l'a payé 2 400 francs à la vente de Coutan et qui le conserve en mémoire de son père. M. Hyacinthe Firmin-Didot possède, en outre, un dessin de Girodet: Andromaque aux pieds de Pyrrhus.» A la vente Mahérault (27 mai 1880), figurèrent au n° 18, le dessin de Chaudet pour l'acte IV, scène III de Britannicus; au n° 67, le dessin de Gérard représentant la mort de Bajazet; au n° 78, le dessin de Girodet pour la dernière scène de Phèdre; au n° 228, le dessin de Moitte pour la dernière scène de La Thébaine. Mahérault possédait aussi un dessin de Gérard pour l'acte I^{er} d'Alexandre, non mentionné dans sa vente. Les trois dessins de Chaudet, Gérard et Girodet de la collection Mahérault furent acquis par Le Filleul. Leur trace disparaît à cette date, car aucun d'entre eux n'est cité dans le catalogue de la vente Le Filleul (20-25 février 1882). Signalons, pour terminer, que la librairie Gérard Oberlé, dans son catalogue de printemps 1973, a vendu, au n° 69, un exemplaire des trois volumes grand in-folio du Racine de Didot, provenant de la famille royale de Louis-Philippe. Y était joint «un magnifique dessin original à la mine de plomb, signé et daté par Chaudet, pour l'acte II de Britannicus.»

A.S.

57 Départ de l'esclave d'Amurat (Bajazet, Acte I, Scène I)

Lavis brun et rehauts de blanc.
H. 0,250; L. 0,200.

Annotations en bas:
GERARD INV.
On craignoit qu'Amurat par un
Ordre sévère
n'envoyât demander la tête
de son frère.

ACOMAT
Tel étoit son dessein. Cet
Esclave est venu
Il a montré son ordre,
et n'a rien obtenu.

Hist.: Coll. Lancelot - Théodore Comte Turpin de Crissé (1772-1859); legs Turpin de Crissé au musée d'Angers en 1859.

Bibl.: C.-P. Landon, 1809, t. XVII, p. 79, repr. 53; H. Jouin, *catal. musée*, 1885, p. 230, n° 46; A. Recouvreur, *catal. musée*, 1933, p. 153, n° 248.

Un des cinq dessins composés par Gérard pour *Bajazet*, dans l'édition grand in-folio du Racine de Didot (1801, t. II). Il s'agit de la première scène de l'acte I^{er} au cours de laquelle Acomat



57

interroge Osmin sur les projets d'Amurat. Osmin rend compte de ce qu'il a vu et entendu. Certaines de ses phrases sont inscrites en bas à gauche du dessin avec, à droite, la réponse d'Acomat. Le dessin représente ainsi: «Le sultan Amurat au moment où il remet à son esclave l'ordre qui contient l'arrêt de mort de Bajazet. Ne trouvant pas, sans doute, dans ce premier acte, le sujet d'une composition belle et imposante, il (Gérard) a préféré peindre une action épisodique, qui n'est qu'en récit; et il a rendu avec beaucoup de vérité l'orgueilleuse fierté des despotes orientaux, qui ne daignent pas même regarder celui qu'ils chargent d'exécuter leurs volontés les plus secrètes» (cf. Landon, 1809, t. XVII, p. 79).

Le dessin a été gravé, dans le même sens, par R.-U. Massard qui exposa d'ailleurs son estampe au Salon de 1801 (n° 621). Le musée de Montpellier possède un autre dessin de Gérard pour *Bajazet* (cf. le n° 58). Celui représentant la mort de Bajazet (acte V, scène 11) passa à la vente Mahérault du 27 mai 1880 (n° 67).

A.S.

Angers, musée des Beaux-Arts

58 Roxane réconciliée avec Bajazet (Bajazet, Acte III, Scène II)

Lavis brun et rehauts de blanc sur traits de crayon.
H. 0,260; L. 0,194.

Hist.: Coll. Marc-Antoine Valedau; don au musée en 1836 (Inv. 836-4-258).

Exp.: 1900, Paris, n° 965; 1940, Montpellier, n° 68.

Bibl.: C.-P. Landon, 1809, t. XVII, p. 114, repr. 88; H.G., *Œuvre du baron Gérard*, t. III, 1857, repr.; G. Lafenestre et E. Michel, *catal. musée*, 1878, pp. 287-288, n° 211.

Voir le numéro précédent.

Le dessin a été gravé, dans le même sens, par Massard, en tête de l'acte III de Bajazet, au tome II du Racine de Didot. Au cours de la seconde scène de cet acte, le vizir Acomat raconte à Atalide, amante de Bajazet, qu'il a surpris ce dernier et Roxane enlacés. Roxane lui ordonna alors de préparer le couronnement de Bajazet:

« Voilà, m'a-t-elle dit, votre prince et le nôtre: Je vais, brave Acomat, le remettre en vos mains. Allez lui préparer les honneurs souverains; Qu'un peuple obéissant l'attende dans le temple; Le serral va bientôt vous en donner l'exemple. Aux pieds de Bajazet alors je suis tombé. »

Gérard, une fois de plus, n'illustre pas ici une action réelle de la tragédie, mais le récit de l'un des personnages évoquant un événement qui n'était pas représenté sur la scène. Chaudet, lui aussi, adopta ce parti, ainsi qu'en témoigne le dessin de l'École des Beaux-Arts: *Joas sauvé par Josabeth (Athalie, acte I^{er}, scène 2; Inv. 668; C.-P. Landon, 1809, t. XVII, repr. 85).*

Remarquons, d'autre part, que si Gérard conserve le goût (hérité de son maître David) pour les compositions nobles, il manifeste néanmoins, à la même époque où Gros pensait à son *Combat de Nazareth* (1801; esquisse au musée de Nantes) une tendance vers un certain exotisme. Le personnage de Bajazet n'est pas sans annoncer, enfin, les études d'orientaux exécutées au pastel par Girodet pour *La Révolte du Caire* (1810, musée de Versailles).

A.S.

Montpellier, musée Fabre

59

Le suicide d'Eriphile (Iphigénie, Acte V, Scène VI)

Plume et encre brune, lavis brun et rehauts de blanc sur traits de crayon.
H. 0,310; L. 0,216.

Annoté en bas, au crayon:
Gérard inv. La seule Iphigénie dans ce commun bonheur pleure son ennemie
Des mains d'Agamemnon venez la recevoir.

Hist.: Coll. Van Puten, vente, Paris, 14-15 décembre 1829, n° 38; vente, Paris, 16 juin 1899, n° 153; acquis à cette vente et donné anonymement au musée (Inv. D. 899-4-4).

Exp.: 1971-1972, Pontoise, n° 53, repr. 26.

Bibl.: C.-P. Landon, 1809, t. XVII, repr. p. 92; H.G. *Œuvre du baron Gérard*, t. III, 1857, repr.

Le seul dessin actuellement connu sur les cinq conçus par Gérard, à la demande de P. Didot,



58

pour illustrer l'*Iphigénie en Aulide* de Racine, et qui furent gravés par Girardet, Massard, Mathieu et Fischer. La gravure que Massard exécuta d'après notre dessin se trouve en tête de l'acte V, au tome II de l'édition de 1801 (cf. p. 63). Gérard a évoqué le récit d'Ulysse apprenant à Clytemnestre l'heureux dénouement du sacrifice d'Iphigénie, grâce au suicide d'Eriphile à la suite des révélations de Calchas. C'est en effet la mort d'Eriphile qui est ici représentée, contrairement à ce que nous avions indiqué en 1971 dans le catalogue de l'exposition de Pontoise. Les vers inscrits au bas du dessin sont extraits des ultimes paroles d'Ulysse:

...« La seule Iphigénie
Dans ce commun bonheur pleure son ennemie.
Des mains d'Agamemnon venez la recevoir:
Venez, Achille et lui, brûlant de vous revoir,
Madame, et désormais tous deux d'intelligence,
Sont prêts à confirmer leur auguste alliance. »

A la vente du 16 juin 1889, figurait également, au n° 27, une esquisse peinte d'après le dessin de Pontoise.

A.S.

Pontoise, musée Tavet-Delacour

Esprit-Antoine Gibelin

Aix-en-Provence, 1739 — *id.*, 1813

Après un apprentissage auprès du peintre Claude Arnulphy (1697-1786) à Aix, Gibelin part pour Rome où il demeure une dizaine d'années; il y



59

étudie tout particulièrement Raphaël et Polidoro da Caravaggio dont il s'inspire dans la pratique de la peinture monochrome à fresque.

En 1768 il remporte le Prix de l'Académie de Parme (*Achille combattant le fleuve Scamandre*, dessin préparatoire, à Stockholm, Nationalmuseum); en 1771 il est à Paris et reçoit la commande de plusieurs décorations pour l'Ecole de Chirurgie en cours de construction. On lui demande également des fresques pour l'Ecole Militaire et, pour le Couvent des Capucins de la Chaussée-d'Antin (actuellement Saint-Louis-d'Antin), une *Prédication de Saint François*.

Prenant activement part à la Révolution, il devient colonel de la milice d'Aix et prononce un discours en cette qualité à la Fête de la Fédération le 14 juillet 1790, à Aix. En 1796, il est nommé membre associé de l'Institut comme peintre et antiquaire et devient l'un des directeurs de l'Ecole de Peinture d'après le modèle vivant, à Versailles. Il passe la fin de son existence à Aix où il meurt le 24 décembre 1813.

Littérateur prolifique, médailleur (projet de médaille commémorant le *Bailli de Suffren* (dessin au musée de Grasse), la *Constitution* et une médaille de la *Liberté Américaine*, à la suite de la victoire de Yorktown (dessin préparatoire et modèle en terre cuite conservés au musée de Blérancourt, *catal. musée*, 1966, n° 52, 53, repr.) et sculpteur (*La Fille de Jephté*, bas-relief en terre cuite à Aix, musée Granet), Gibelin fut aussi peintre, graveur (cf. J. Renouvier, 1863, pp. 132-134) et dessinateur fécond: le baron Guillibert cite plusieurs albums de dessins de l'artiste, lui appartenant, faits à Rome et d'après les tableaux des musées du Louvre et de Versailles



60

(1903, p. 11); Etienne Parrocel en mentionne onze dans la collection Honoré Gibert à Aix (1862, p. 539); Emeric-David en connaissait d'autres, vraisemblablement dispersés dans divers cabinets. Selon lui «les dessins de ce maître se font presque toujours distinguer par des idées neuves et ingénieuses». Il précise que l'artiste «ne doit être placé, ni parmi les coloristes, ni même parmi les dessinateurs corrects; mais [que l'] on reconnaît dans toutes ses compositions pittoresques, de l'invention, du sentiment, de la verve, un style noble et gracieux, des pensées élevées, intéressantes, toujours heureusement appropriées à ses sujets. [Qu'] un des premiers, il a fait briller, dans le style, l'aurore du bon goût, au milieu de la corruption de notre école» (T.-B. Emeric-David, 1872, pp. 205-206). D'autres dessins sont conservés au musée Paul Arbaud à Aix (cf. *Répertoire*) et au Nationalmuseum de Stockholm (*Cornélie, mère des Gracques*, et une *Scène biblique*).

N.V.

60 La saignée

Plume et encre noire, lavis gris.

Diam. 0,240.

S.D.b. milieu: A.E. Gibelin fecit parisis 1777.

Hist.: Acquis en 1974 par le musée de Poitiers (Inv. 974-9-1).

Gibelin reçut en 1771 la commande de plusieurs décorations pour la nouvelle Ecole de Chirurgie construite par Jacques Gondoin (1737-1818) — aujourd'hui Faculté de Médecine, 12, rue de

l'Ecole-de-Médecine — qu'il exécuta à parti de 1773. Il peignit, dans le grand amphithéâtre, une grande fresque monochrome représentant, au centre, *Louis XVI accordant sa protection à la Chirurgie*, à droite, *Esculape découvrant les secrets de l'anatomie*, et à gauche, *des Chirurgiens pansant des généraux blessés* (fresque qui a été détruite et remplacée par une peinture d'Urbain Bourgeois en 1854); elle a été reproduite en gravure dans J. Gondoin, 1780, pl. XXV, XXVII, XXVIII; N. Legrand et L. Landouzy (1911, pp. 22, 231, 296, pl. 4 et 69) ont publié une esquisse et un dessin préparatoire conservés dans deux collections particulières.

Des sept grisailles représentant des statues en trompe-l'œil, peintes elles aussi en 1773, il n'en subsiste plus qu'une seule: celle de la *Santé* dans la niche du grand escalier de l'actuel musée Orfila (cf. J. Gondoin, 1780, pl. XXII, et N. Legrand et L. Landouzy, 1911, p. 116, repr.); les six autres qui existaient encore en 1809 figuraient la *Pharmacie*, l'*Ostéologie*, la *Botanique*, la *Myologie*, la *Pathologie* et l'*Angiologie* (cf. J. Gondoin, 1780, pl. XIX et XXI, et N. Legrand et L. Landouzy, 1911, p. 300, repr. p. 301).

Gibelin exécuta enfin pour la salle de l'Académie de Chirurgie deux tableaux non datés: l'*Accouchement* et la *Saignée* (T. H. 0,90; L. 1,55; cf. J. Gondoin, 1780, pl. XV [on devine placé au-dessus de la porte la *Saignée*], et N. Legrand et L. Landouzy, 1911, p. 113, pl. 49 et p. 114, pl. 50; les deux toiles sont toujours conservées à la Faculté de Médecine).

Le dessin que nous exposons ici reprend en sens inverse et avec de sérieuses variantes la partie centrale du tableau; il semble avoir été destiné à préparer une gravure (par l'auteur elle aussi) au trait avec fond de lavis, dans le sens du dessin, diam. 0,248 (cf. M. Hébert, Ed. Pognon et Y. Bruand, 1968, t. X, p. 218). Jules Renouvier (1863) qui a consacré une étude à Gibelin paraît avoir ignoré cette gravure.

On connaît par ailleurs, au musée Paul Arbaud à Aix, un autre dessin de même sujet, sans variantes notables, mais dans le sens du tableau (plume et lavis gris sur papier blanc; diam.: 0,250; S.D.b.d.: *Spiritus Antonius Gibelin invenit roma ann. 1763*; cf. Guillibert, 1903, p. 12, repr.). La date de 1763 paraît assez surprenante: Gibelin a-t-il repris pour la décoration de l'Ecole de Chirurgie une composition antérieure imaginée à Rome? Ou s'agit-il simplement non d'une signature mais d'une inscription dont la date est erronée?

Le graphisme très précis du dessin de Poitiers, la précision dans le rendu du mobilier et des vases antiques, et l'expression très caractérisée des diverses physionomies (la douleur de la patiente, l'intérêt des médecins, etc.) sont autant de qualités qui ont pu faire écrire à Eme-

ric-David (1872, p. 206) que Gibelin avait été l'un des premiers à faire «briller, dans le style, l'aurore du bon goût, au milieu de la corruption de notre école».

N.V.

Poitiers, musée des Beaux-Arts

Anne-Louis Girodet de Roucy Trioson

Montargis, 1767 — Paris, 1824

Révéla au public moderne par l'exposition organisée, en 1967, au musée de Montargis, par Jacqueline Pruvost-Auzas, Girodet apparaît bien comme l'un des plus grands artistes de sa génération.

Après avoir obtenu le Premier Grand Prix de Rome en 1789, avec *Joseph reconnu par ses frères* (Paris, Ecole des Beaux-Arts), il partait pour le Palais Mancini et restait en Italie jusqu'en 1795. De retour à Paris, il dessina pour vivre — comme Gérard (n° 57 à 59), Moitte (n° 100) ou Prud'hon — des illustrations pour les ouvrages publiés par les frères Didot. En 1801, Bonaparte lui commandait *Ossian* pour la décoration du château de Malmaison. Par la suite, il traitait des sujets aussi divers que *Une scène du Déluge* (1806, Louvre), *Les Funérailles d'Atala* (1808, Louvre), *Napoléon recevant les clefs de Vienne* (1808, Versailles), *La Révolte du Caire* (1810, Versailles). En 1815, il était reçu à l'Académie des Beaux-Arts. Ses derniers tableaux sont de qualité inégale.

Son œuvre dessiné est important. Outre des centaines d'esquisses ou de croquis (cf. le catalogue de la vente posthume du 11 avril 1825), il comporte un grand nombre de compositions destinées à l'édition. Beaucoup sont restées inédites: ainsi, 7 dessins pour l'illustration des *Œuvres de Virgile* (cf. infra, n° 62 et 63), 16 dessins sur le poème de Musée, *Héro et Léandre* (6 sont conservés au Cabinet des Dessins du Louvre), 16 compositions d'après *Ossian* et 182 d'après *l'Enéide*. Mais 185 planches ont été gravées ou lithographiées, à savoir: les *Odes* d'Anacréon (54 planches gravées au trait par A. Chatillon, Paris, 1825), *l'Enéide* (76 planches) et les *Géorgiques* (4 planches), lithographiées en 1827, sous la direction de Pannetier (cf. infra, n° 71 et 72), *Les Amours des Dieux* (16 planches) et *Sapho* (11 planches), *Bion* (12 planches) et *Moschus* (12 planches) gravées par A. Chatillon en 1829. Girodet fut aussi écrivain et théoricien: l'édition complète de ses textes a paru dans un recueil posthume, en 2 volumes, publiée par P.-A. Coupin en 1829.

J.L.

Joseph reconnu par ses frères

Crayon noir et craie blanche sur papier beige.
H. 0,330; L. 0,470.

Plusieurs inscriptions en haut, au centre, sur le dessin, dont un monogramme (effacé) et une signature probablement apocryphe.

Hist.: Don d'Antoine-César Becquerel avant 1864. [La dédicace (mutillée) s'adresse, semble-t-il, à Gros, ce qui permet de penser que ce dessin lui fut donné et qu'il s'agirait de l'un des deux dessins signalés au n° 191 de la vente Gros, à Paris, le 23 novembre 1835. Au reste, le second dessin indiqué, *Etude pour Joseph reconnu par ses frères*, mine de plomb avec rehauts de craie, H. 0,36; L. 0,48, fut offert par le même donateur au musée de Montargis.]

Exp.: 1936, Paris, n° 607; 1967, Montargis, n° 53, repr.

Bibl.: A. Levain, *catal. musée*, 1864, n° 3; A. Levain et Ballot, *catal. musée*, 1874, n° 100; [Anon.], *catal. musée*, 1885, n° 206; L. Guinguet et M. Voisin, *catal. musée*, 1937, n° 248.

Ce croquis est une étude pour le tableau du Concours du Prix de Rome en 1789 qui valut à Girodet le Premier Grand Prix (Ecole des Beaux-Arts). Il est inversé par rapport à la peinture, ce qui, a souligné Jacqueline Pruvost-Auzas, est fréquent dans les études de l'artiste (cf. par exemple, le projet pour *Atala*, plume sur papier blanc. H. 0,094; L. 0,112, musée de Besançon). La composition est très différente de celle réalisée par Meynier (Premier Prix ex aequo, Ecole des Beaux-Arts), qui place Joseph au milieu du tableau, mais elle est proche de celle de Gérard (musée d'Angers) qui devait partager le Second Prix avec Thévenin (cf. J. Cailleux et M. Roland-Michel, 1973, n° 27-28).

J.L.

Montargis, musée Girodet



Frontispice pour les Œuvres de Virgile

Plume et encre noire sur traits de crayon.

H. 0,210; L. 0,150.

S.b.g.: Girodet inv.

Sous la bordure du dessin deux inscriptions:

Au crayon: *Girodet inv.*

A l'encre: «*Cecini pascua, rura, duces*» (J'ai chanté les pâturages (dans les *Bucoliques*), les campagnes (dans les *Géorgiques*), les héros (dans l'*Enéide*). [Cette inscription est la fin de l'épithaphe inscrite sur le tombeau de Virgile situé sur la route qui va de Naples à Pouzzoles. Cette épithaphe avait été composée, au dire des biographes, par le poète lui-même.]

Exp.: 1900, Paris, n° 995.

Hist.: Coll. Pierre Didot l'aîné; donné par celui-ci à Firmin-Didot; coll. Firmin-Didot jusqu'en 1814; coll. Lancelot-Théodore Comte Turpin de Crissé (1772-1859); legs Turpin de Crissé au musée en 1859.

Bibl.: H. Jouin, *catal. musée*, 1885, p. 231; A. Recouvreur, *catal. musée*, 1933, p. 154.

Resté pratiquement inédit, ce dessin, qui nous fut aimablement signalé par Viviane Huchard, conservateur des musées d'Angers, servit de modèle à la gravure (inversée) de Copia pour le frontispice de l'ouvrage *Publius Virgilius Maro* (grand in-folio sur papier velin), imprimé au Louvre en 1798, par Pierre Didot l'aîné (cf. supra, n° 56). Cette gravure fut réutilisée en frontispice de l'édition *Les Bucoliques de Virgile*, parue en 1806, à Paris, chez Guignot et Michaud.

Il est possible que la figure de Virgile (couronné par les muses de l'*Enéide*, des *Bucoliques* et des *Géorgiques*, allégories des textes édités par Didot) ait inspiré le portrait de Napoléon I^{er}, par Ingres (Salon de 1806, Paris,



musée de l'Armée). Le modèle antique de l'ensemble de la composition serait précisément à chercher. La fresque romaine d'Herculanum, représentant *Hercule et Télèphe*, reproduite par R. Rosenblum qui en étudie la «postérité» dans son livre sur Ingres, paru en 1967, ne pourrait-elle être, pour le moment, acceptée comme telle? Le problème reste posé.

Ce frontispice devait être encore gravé par Bolt (Berlin, 1799) et I. Blaschke.

J.L.

Angers, musée des Beaux-Arts

63

Enée et ses compagnons abordent dans le Latium à l'embouchure du Tibre

Lavis brun, rehaussé de blanc sur traits de crayon noir. H. 0,220; L. 0,160.

Hist.: Coll. Pierre Didot l'aîné; donné par celui-ci à Firmin-Didot; coll. Firmin-Didot jusqu'en 1814; coll. Marc-Antoine Valedau; legs au musée en 1836 (Inv. 836-4-255).

Exp.: 1900, Paris, n° 992; 1940, Montpellier, n° 70.

Bibl.: G. Lafenestre et E. Michel, *catal. musée*, 1878, p. 288, n° 217; W. Ames, septembre 1954, repr. 14; J. Leroy Barcet, 1967, n° 56.

Ce dessin servit à la gravure (dans le même sens) de R.-U. Massard pour l'en-tête du Livre VII de l'*Enéide*, dans l'édition des *Œuvres* de Virgile publiée par Pierre Didot en 1798 (cf. numéro précédent et supra, p. 62). Il illustre le passage compris entre les vers 107-143 et plus précisément les trois derniers vers.

«Enée, les principaux chefs et le bel Iule se reposent sous la ramure d'un grand arbre. Là, ils dressent leur repas, placent tous les mets, dans l'herbe, des gâteaux de pur froment (le grand Jupiter leur suggérait cette idée); ils chargent de fruits des champs cette table dont Cérés fait les frais. Tous les mets épuisés, la faim les contraignit d'attaquer ces minces gâteaux, de porter hardiment la main et leurs dents audacieuses sur les contours de la pâte préparée par les destins sans en ménager les larges quartiers: «Hé! dit Iule, nous mangeons même nos tables.» Il plaisantait, et ne dit rien de plus. Enée, entendant cette parole qui lui annonçait la fin de ses infortunes, la recueillit avidement de la bouche de son fils, et, frappé de la manifestation divine, y imprima sa pensée. Puis, tout à coup: «Salut, s'écria-t-il, ô terre que les Destins me devaient! Salut à vous aussi, fidèles Pénales de Troie! Voici notre demeure, voici notre patrie: mon père Anchise (je m'en souviens aujourd'hui) m'a dévoilé ces secrets de l'avenir: «Mon fils, a-t-il dit, lorsque, arrivé sur des bords inconnus, et tes provisions épuisées, la



63

faim te forcera de dévorer tes tables, souviens-toi alors d'espérer un asile après tant de fatigues; souviens-toi d'y fixer une nouvelle cité et d'en fortifier l'enceinte.» Oui, voilà cette faim, voilà cette épreuve qui nous attendait pour mettre un terme à nos misères. Courage donc, et livrez-vous à la joie. Demain, aux premiers rayons du soleil, reconnaissons le pays, les peuples, leurs villes et, partant du port, prenons des directions différentes. En attendant, faites des libations à Jupiter, invoquez Anchise mon père, et remettez du vin sur nos tables.

Il dit, et, ceignant son front d'un vert rameau, il prie le Génie du lieu, et la Terre, avant tous les dieux, puis les Nymphes, les fleuves qu'il ne connaît pas encore et successivement la Nuit, les astres naissants de la Nuit, Jupiter adoré sur l'Ida, Cybèle que la Phrygie révère, et les auteurs de ses jours, habitants du Ciel et de l'Erèbe. Alors, du haut de l'Olympe, le Père tout-puissant fit gronder trois fois son tonnerre dans un ciel serein, son bras agita et fit briller dans les airs un nuage resplendissant de lumière et d'or.»

Le groupe de droite apparaît comme une paraphrase inversée du *Serment des Horaces*, ce qui est d'ailleurs le cas d'autres dessins en relation avec l'*Apothéose des héros français morts pour la patrie...* (cf. notamment *Etude de guerriers*, crayon noir sur papier, H. 0,250; L. 0,280, musée d'Angers, catal. exposition *Ossian*, 1974, n° 81). Bien sûr la mise en page de la composition évoque irrésistiblement ce tableau, commandé en 1800 pour le château de la Malmaison.

J.L.

Montpellier, musée Fabre

Etude de draperie pour « Une Scène du Déluge »

Crayon noir et craie blanche.

H. 0,540; L. 0,580.

Inscription en b. à g.: « Cette Etude me vient directement de Girodet et a servi au tableau du Déluge au musée du Louvre. A^e Gallimard ».

Hist.: Coll. Nicolas-Auguste Gallimard (1813-1880); don de la famille Gallimard au musée en 1905.

Bibl.: M. Nicolle, *catal. musée*, 1913, n° 1523.

Il s'agit de l'étude de la draperie du vieillard dont le mouvement a été plusieurs fois repris au cours de l'élaboration du tableau (cf. une esquisse peinte. T.H. 0,440; L. 0,360, coll. part., n° 33, de l'exposition de 1967) présenté au Salon de 1806 et qui fut proposé pour le Premier Prix au Concours Décennal de 1810.

Les nombreuses études, esquisses ou dessins passés à la vente posthume en 1825, témoignent des recherches entreprises par Girodet durant quatre ans. Plusieurs dessins de l'ensemble ou des détails de la composition ont été signalés et localisés par Jacqueline Pruvost-Auzas en 1967, dans le catalogue de l'exposition *Girodet* (n° 73-76: Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Cabinet des Dessins du Louvre, Ecole des Beaux-Arts de Paris, musée Fabre à Montpellier). Nous voudrions seulement ajouter à cette liste l'*Etude de bras* (crayon noir, rehauts de blanc sur papier bis. H. 0,450; L. 0,250) conservée au musée de Besançon et le dessin présenté ici qui était resté pratiquement inconnu et que nous aimablement signalé Claude Souviron, conservateur du musée des Beaux-Arts de Nantes.

J.L.

Nantes, musée des Beaux-Arts



64

65

Dante et Virgile dans la barque de Caron

Plume et encre noire, lavis gris sur traits de crayon.

H. 0,500; L. 0,750.

S.b.g.: GT (monogramme entrelacé).

Hist.: Coll. Etienne Arago; vente Arago, Paris, Hôtel Drouot, 3-5 mai 1892, n° 139; acquis par le marchand d'estampes Bihl; vente Bihl, Paris, Hôtel Drouot, 27-28 octobre 1892, n° 57; acquis par Mme Tavey pour M. Jouarre; don de M. Jouarre, conseiller municipal de Pontoise, au musée en 1892 (Inv. 892-8-1).

Exp.: 1889, Paris, n° 281; 1967, Montargis, n° 86; 1971-1972, Pontoise, n° 57, repr.; 1972, Londres, n° 622.

Bibl.: F. Roger, *catal. musée*, 1906, p. 12.



65

Ce dessin est l'illustration assez peu fidèle du Chant III de l'*Enfer*, dans *La Divine Comédie*, de Dante. Il s'agit probablement de l'esquisse d'une composition peinte, jamais réalisée à notre connaissance. «La Barque de Caron» apparaît d'ailleurs dans les écrits posthumes de l'artiste publiés par P.-A. Coupin (1829, t. II, p. 264) parmi les sujets possibles de tableau: «La barque est pleine; un roi pleure sa Royauté; un juge inique reçoit des reproches; un jeune homme semble regretter ses plaisirs; un avarice cache sous son manteau un sac d'argent.» Ce sont précisément ces personnages que nous retrouvons ici. Ainsi, ce dessin, plus qu'une simple paraphrase de texte, se veut-il une véritable allégorie de l'histoire de l'humanité, ce dont témoignent encore les détails de l'arrière-plan: Prométhée enchaîné sur son rocher, le Supplice de Tantale, Sisyphe gravissant la montagne en poussant un lourd bloc et, dans le lointain, les cercles de l'Enfer.

Cette œuvre, qui figura à l'exposition *Girodet* en 1967, n'est pas mentionnée dans le catalogue de P.-A. Coupin ni dans celui de la vente posthume de l'artiste. Il a été justement daté vers 1811, par Arlette Sérullaz. Certes l'influence de David y est évidente dans le groupe des personnages à l'extrême droite qui rappelle les figures du *Serment des Horaces* et plus encore de *La Distribution des Aigles*. Mais, au-delà de ces références à un répertoire d'attitudes (couramment utilisée par bien des artistes), n'est-il pas plus intéressant, comme le fit Arlette Sérullaz, d'évoquer, à propos de cette œuvre, les créations de William Blake ou de Fuseli?

J.L.

Pontoise, musée Tavet-Delacour

66

Le chant d'Evirallina à la fête de Selma

Crayon noir, lavis brun et noir, rehauts de blanc.
H. 0,208; L. 0,255.

Hist.: Coll. Becquerel; acquis par le musée en 1971.

Exp.: 1972, Londres, n° 621; 1974, Paris, n° 84, repr.: 1974, Hambourg, n° 94, repr.

Bibl.: J. Pruvost-Auzas et D. Ternois, 1973, n° 4-5, p. 268, repr. 3; notices d'Hélène Toussaint dans le catalogue de l'exposition *Ossian* à Paris, en 1974, pp. 90-91 et n° 84 (notices traduites en allemand, dans le catalogue de l'exposition envoyée à Hambourg).

Après avoir été victorieux de Lathmon, prince breton, Morni, Ossian et Gaul assistent à la fête de Fingal au château de Selma.

Hélène Toussaint, à qui l'on doit l'identification du sujet, a étudié la série des dessins ossianiques dont ce dessin et le suivant (n° 67) font partie. Elle leur donne une date d'exécution



66

tion tardive (vers 1811-1815, pensons-nous) et a noté avec raison leur parenté d'esprit avec les œuvres de Fuseli (cf. aussi supra, n° 65).

J.L.

Montargis, musée Girodet

67

L'ombre de Malvina rejoint celle de Fingal

Crayon noir, lavis brun et noir, rehauts de blanc.
H. 0,210; L. 0,175.

Hist.: Coll. Becquerel; acquis par le musée en 1971.

Exp.: 1974, Paris, n° 90, repr.: 1974, Hambourg, n° 104, repr.

Bibl.: J. Pruvost-Auzas et D. Ternois, 1973, n° 4-5, p. 268, repr. 4; notices d'Hélène Toussaint dans le catalogue de l'exposition *Ossian* à Paris, en 1974, pp. 90-91 et n° 90 (notices traduites en allemand, dans le catalogue de l'exposition envoyée à Hambourg).

L'influence de Flaxman est particulièrement évidente dans la mise en page de ce dessin. On songe précisément à certaines scènes (*Vénus enlevée par Iris*) ou figures (*Minerve sous les traits de Mentor*, très proche de Fingal) extraites de l'*Illiade*. Les formes curieusement étirées et l'atmosphère évoquent aussi les créations de Blake ou de Fuseli.

Hélène Toussaint a publié, dans le catalogue de l'exposition *Ossian* (n° 91), un dessin, *L'ombre de Malvina rejoint celle de son père* (fusain, estompe, rehauts de blanc. H. 0,310; L. 0,240), illustrant le passage suivant du même poème et signale un dessin d'inspiration et de facture ana-

logue, connu seulement par une reproduction conservée à la Bibliothèque Nationale (Est., Dc 48, pl. 24). Il montre deux femmes volantes couronnées de météores ossianiques. Il a servi à une lithographie tardive par Chrétien, intitulée *Les deux pléiades Astérope et Maïa*.

J.L.

Montargis, musée Girodet

Illustrations pour l'Enéide

Nous savons par une lettre, datée du 17 février 1811, adressée à Coupin de la Couperie (citée par H. Boucher, 1930, p. 310), que Girodet avait alors commencé une série de dessins illustrant l'Enéide. Il écrivait: «Je rapporterai une quinzaine de dessins nouveaux, assez arrêtés, quoi qu'ils ne soient pas entièrement terminés. J'ai plus que jamais à cœur de mettre la main à cette grande entreprise, et je compte m'occuper de suite, à Paris, de mettre le premier livre en état d'être bientôt gravé. Il faut que je me dépêche, mon ami, car les années passent vite, et surtout pour moi, qui ne suis plus jeune» (citée par P.-A. Coupin, 1829, t. II, pp. 309-310). Girodet prévoyait donc de réaliser une édition nouvelle de l'Enéide, peut-être même de refaire une édition plus illustrée qu'en 1799 des Œuvres de Virgile (cf. supra, n° 62-63). D'après Boutard «il s'était proposé de porter le nombre de ces compositions sur l'Enéide à deux cents, quand la mort vint le surprendre, il en avait déjà tracé cent soixante-douze, parmi lesquels, il est vrai, se trouveront beaucoup de croquis plus ou moins informes» (dans le Journal des Débats, 2 janvier 1827, p. 2). Une lettre de Bertin l'aîné à Fabre, datée de Paris le 30 avril 1825 (citée par Pélissier, 1896, t. IV, p. 44), nous apprend que l'ensemble de ces dessins furent vendus vingt mille francs au profit d'une nièce de l'artiste. Probablement à Antoine-Claude Pannetier, élève de Girodet, qui allait diriger l'exécution en lithographie de soixante-douze de ces dessins pour l'Enéide et de quatre dessins pour les Géorgiques. Le recueil parut en 1827, annoncé par un article du Mercure du dix-neuvième siècle (1825, t. XI, p. 378), un article du Journal des Débats du 10 juillet 1826 et commenté par Boutard dans le Journal des Débats du 2 juin 1827. Avaient participé à ce recueil (qui devait être suivi par un autre, de soixante planches, mais qui ne fut jamais réalisé), outre Pannetier, d'autres élèves de Girodet, dont Aubry-Lecomte, Chatillon, Coupin, Dejuinne, Delorme, Lancrenon, Monanteuil.

A la mort de Pannetier en 1859, la plupart de ces dessins passèrent dans la collection de M. De la Bordes. A la vente de celui-ci, à



67

l'Hôtel Drouot, salle 3, le 15 avril 1867, il fut annoncé qu'une collection de 170 dessins de Girodet (166 pour l'Enéide, 4 pour les Géorgiques) serait «mise en vente dans son entier, sur la mise à prix de 3 000 francs». Cette collection fut acquise par la famille Firmin-Didot qui la conserva jusqu'à nos jours. Et, le 17 novembre 1971, à l'Hôtel Drouot, salle 5, 146 dessins de l'Enéide étaient dispersés. Fort heureusement, les musées de France purent se porter acquéreurs d'un grand nombre de pièces (cf. Répertoire).

J.L.

(Nous avons utilisé comme traduction celle de M. Lefauve, l'Enéide, le livre de poche, 1973).

68

Sinon amené devant Priam

Plume et encre brune.

H. 0,180; L. 0,240.

Inscription en haut à gauche: LIB.II.4.

Hist.: Coll. Pannetier; coll. De la Bordes; vente De la Bordes, Paris, Hôtel Drouot, 15 avril 1867, n° 22; coll. famille Firmin-Didot; acquis à la vente, Paris, Hôtel Drouot, le 17 novembre 1971, n° 18; déposé en 1972 par le Louvre au musée.

Bibl.: H. Oursel, 1974, n° 4, repr.

Ce dessin illustre le long passage du Livre II où Enée raconte à Didon comment le Grec Sinon persuada Priam et les Troyens de faire entrer dans leur ville le cheval abandonné.

Simple exercice de mise en page d'une prodigieuse habileté, il est à rapprocher d'autres dessins de même technique (cf. infra n° 69a et b, Les Grecs sortant du cheval de Troie. H. 0,380;

L. 0,350, Louvre, Cabinet des Dessins, RF. 34732, ou *Enée se présente devant Didon*. H. 0,184; L. 0,243, Louvre, Cabinet des Dessins, RF. 34730).

J.L.

Lille, musée des Beaux-Arts

69

Pyrrhus tue Politès aux pieds de Priam

Deux dessins à la plume et encre brune pour le même sujet:

- a) H. 0,071; L. 0,100.
b) H. 0,180; L. 0,280.

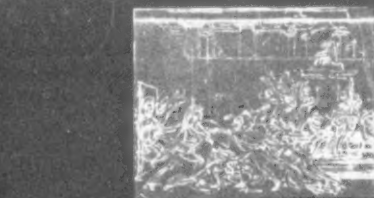
Inscription en haut à gauche: *LIB. II. 20*. Sous la bordure du dessin une inscription à la plume: «*Ut quousque tandem evasit et ora parentum / Concedit ac multo vitam cum sanguine iudis*» (Enéide, livre II, vers 531-532).

Hist.: Coll. Pannetier; coll. De la Bordes; vente De la Bordes, Paris, Hôtel Drouot, 15 avril 1867, n° 32; coll. famille Firmin-Didot; acquis à la vente, Paris, Hôtel Drouot, le 17 novembre 1971, n° 16; déposé en 1972 par le Louvre au musée.

Bibl.: H. Boucher, novembre 1930, pp. 310-313, repr. p. 310 et p. 311.

Ces deux dessins illustrent le passage du Livre II (vers 512-558) où sont racontées la mort de Politès et celle de Priam.

«Au milieu du palais, sous la voûte découverte du ciel était un grand autel, et tout auprès, un antique laurier penchait sur l'autel et couvrait les Pénates de son ombre. Là Hécube et ses filles, entourant en vain le saint asile, comme des colombes qui ont fui devant la noire tempête, se serraient assises les unes contre les autres, et embrassaient les images des dieux. Quand la reine voit Priam qui a pris des armes faites pour la jeunesse: «O malheureux époux, s'écrie-t-elle, quelle funeste pensée t'a décidé à te ceindre de ces armes? Où cours-tu? Ce n'est point un pareil secours ni des défenseurs tels que toi que l'heure réclame; non, eussions-nous



69

même encore aujourd'hui près de nous mon cher Hector. Viens donc enfin prendre place à nos côtés: cet autel nous protégera tous, ou tu périras avec nous.» Ayant dit, elle reçut près d'elle le vieillard, et l'installa dans l'enceinte sacrée.

Cependant, un des fils de Priam, Politès, échappé aux coups meurtriers de Pyrrhus, traverse parmi les traits et les ennemis les longs portiques, et, blessé, parcourt les appartements solitaires. Pyrrhus, ardent, le poursuit l'épée haute, et déjà il le saisit et le presse de sa lance. Enfin Politès, parvenu en la présence et sous les yeux de ses parents, tomba et exhala sa vie dans des flots de sang. A ce moment Priam, quoique sous le coup d'une mort inévitable, ne se posséda plus, et ne contint ni sa voix ni sa colère: «Ah! pour prix de ton crime, s'écrie-t-il, pour prix de telles audaces, puissent les dieux — s'il est au ciel une justice qui en ait cure — te récompenser comme tu le mérites, et te payer le salaire qui t'est dû, toi qui m'a fait assister à la mort de mon fils, qui as souillé de la vue d'un cadavre les regards d'un père! Non cet Achille, dont tu te prétends faussement le fils, ne traita point avec cette cruauté Priam, son ennemi; mais il a respecté les droits, la sainteté du suppliant, il m'a rendu pour la tombe le corps inanimé d'Hector, et m'a rétabli dans mes Etats.» Ayant ainsi parlé, le vieillard jeta un trait impuissant, qui fut aussitôt repoussé par l'airain avec un son rauque, et resta suspendu sans effet à la surface bombée du bouclier.»

68



Pour H. Boucher (novembre 1930, p. 312) l'on doit considérer l'esquisse plus petite « comme postérieure à la grande, car elle offre plus de netteté et est mieux ordonnée ». Selon cet auteur « l'artiste, à la réflexion, a dû s'apercevoir qu'il n'avait pas scrupuleusement suivi les indications du poème et que, d'autre part, son premier jet pêchait par certains côtés. Il rectifie et en même temps améliore ».

Il ne nous paraît pas possible d'accepter une telle interprétation. Au contraire, le plus petit des deux dessins n'est qu'une littérale (mais confuse) illustration du texte tandis que le plus grand apparaît beaucoup plus lisible et plus élaboré (traces de découpages et de collages; la partie gauche, par exemple, a été visiblement découpée pour supprimer la troupe des guerriers grecs qui est placée plus heureusement au centre de la composition).

Quoi qu'il en soit, des influences seraient à préciser, par exemple celle d'une mise en scène théâtrale; il en est une qui est évidente, celle de David, tant pour le groupe des femmes à droite inspiré du tableau des *Horaces* que pour celui des suppliantes essayant d'arracher Priam au combat, qui font penser à certaines figures des *Sabines*.

Curieusement (est-ce un simple hasard?), la plus grande des deux esquisses évoque l'aquarelle de Gustave Moreau, *Les Prétendants* (Paris, musée Gustave Moreau, n° 445).

J.L.

Montargis, musée Girodet

70

Course à cheval

Mine de plomb.

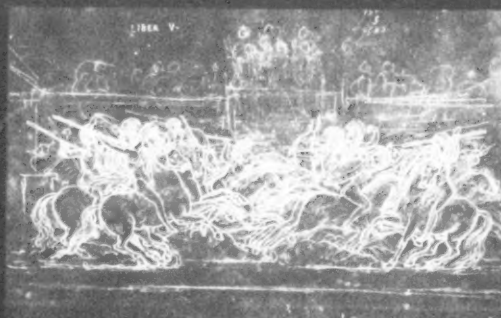
H. 0,260; L. 0,370.

Inscription en haut vers la gauche: *LIBER V.*

Hist.: Coll. Pannetier; coll. De la Bordes; vente De la Bordes, Paris, Hôtel Drouot, 15 avril 1867, n° 74; coll. famille Firmin-Didot; acquis à la vente, Paris, Hôtel Drouot, le 17 novembre 1971, n° 46 (Inv. 972-1-5).

Bibl.: H. Oursel, 1974, n° 4, repr.

Au Livre V, Enée, après avoir retrouvé en Sicile, Aeste, héros d'origine troyenne, fondateur d'Aeste (Ségeste), décide que se déroulent des jeux funèbres dédiés à Anchise, près de son tombeau. Les courses à cheval, les derniers jeux, sont décrits aux vers 580-587. « Alors les trois pelotons se dédoublèrent au galop, formant ainsi des troupes séparées: puis sur un nouveau signal, ils firent une conversion et se portèrent en avant; la lance en arrêt. Ensuite, ils exécutent de nouvelles évolutions en avant, en arrière, se retrouvent face à face sur la piste,



70

décrivent des cercles qui s'engagent l'un dans l'autre; à voir leurs armes, on croirait assister à un combat: tantôt ils fuient et présentent le dos à l'ennemi, tantôt ils se retournent, la lance menaçante, ou faisant la paix, s'avancent de front.»

Ce dessin (cf. aussi au musée de Lille *Cléante reçoit le prix de la course des vaisseaux*, crayon, H. 0,240; L. 0,370, ou *Hercule tue Cacus*, crayon, H. 0,117; L. 0,180) est caractéristique de la technique de Girodet dans cette série de l'*Enéide*. La mise en page initiale, encore influencée par l'ordonnance des bas-reliefs antiques, est modifiée à coups de crayon rapides qui, épurés, laisseront apparaître la composition définitive au trait.

J.L.

Lille, musée des Beaux-Arts

71

Les funérailles de Misène

Mine de plomb.

H. 0,260; L. 0,370.

Inscription en haut à droite: *LIB. VI n° 3.*

Hist.: Coll. Pannetier; coll. De la Bordes; vente De la Bordes, Paris, Hôtel Drouot, 15 avril 1867, n° 82; coll. famille Firmin-Didot; acquis à la vente, Paris, Hôtel Drouot, le 17 novembre 1971, n° 50; déposé en 1972 par le Louvre au musée.

Le récit de la mort et des funérailles de Misène se trouve au Livre VI de l'*Enéide*.

Misène, fils d'Eole, compagnon d'Hector, ayant péri victime de la jalousie de Triton « qui l'avait saisi et plongé au milieu des rochers sous la vague écumante » (vers 173-174), Enée ordonna des funérailles qui se déroulèrent selon les instructions de la Sibylle de Cumes qu'il venait de consulter. « D'abord ils (les Troyens) élevèrent un immense bûcher fait de bois résineux et de troncs de chêne; ils en entrelacent les côtés de sombres feuillages; devant, ils dressent des cyprès



71

funèbres et ils en décorent le faite d'armes étincelantes. Les uns font chauffer de l'eau dans des vases qui bouillonnent sous l'action des flammes. Ils lavent le corps glacé de Misène et le parfument. On gémit, puis on dépose sur le lit funéraire, le corps sur lequel on a pleuré et l'on jette par dessus ses vêtements, sa parure accoutumée; d'autres ont soulevé l'énorme civière — triste devoir —, et, détournant la tête, ont tenu leur torche inclinée, suivant l'usage des ancêtres. Tout ce qu'on entasse est brûlé, les offrandes d'encens, des chairs des victimes, et l'huile versée à pleins cratères...» (vers 212-235).

C'est en définitive le thème du «lit funéraire» (cf. P. Rosenberg et N. Butor, 1973, pp. 24-25) que reprend ici Girodet. Il l'adapte seulement au sujet, influencé en cela par des gravures de l'*Illiade* de Flaxman, *Achille pleurant Patrocle* (modèle qui inspira bien des artistes, cf. S. Symmons, septembre 1973, p. 595) et surtout *Les Funérailles d'Hector*; la technique même (au trait) ajoutant à la simplicité de la composition. Cette scène fut lithographiée par Monanteuil dans le recueil de Pannetier et particulièrement admirée par Boutard (2 janvier 1827, p. 2) qui y voyait un rappel du «crayon sage et gracieux de Raphaël».

Montargis, musée Girodet

72

Enée sort des enfers

Crayon noir.

H. 0,280; L. 0,370.

Inscription en haut à gauche: LIB. VI n° 22.

Hist.: Coll. Pannetier; coll. De la Bordes; vente De la Bordes, Paris, Hôtel Drouot, 15 avril 1867, n° 103; coll. famille Firmin-Didot; acquis à la vente, Paris, Hôtel Drouot, le 17 novembre 1971, n° 66 (repr. dans le catalogue); déposé en 1972 par le Louvre au musée.

76



72

Image de tous les fantômes, ce dessin se veut seulement l'illustration des vers 897-899 (c'est du moins ce qui apparaît dans le recueil de Pannetier). Il traduit en fait le caractère fantastique du chant entier et notamment de la fin où intervient la prédiction d'Anchise à propos de la mort de Marcellus, héros glorieux, entouré d'ombres dans les Enfers; la présentation de Girodet confond d'ailleurs Enée et ce héros. Quant au caractère grotesque et terrifiant des figures (dont certaines évoquent celles des albums récents de J.-C. Mézière ou de Ph. Druillet) il appartient non à un répertoire traditionnel de formes mais bien à l'imagination d'un artiste souvent tenté par la caricature.

Dans le recueil de Pannetier, ce dessin devait être lithographié par Monanteuil.

J.L.

Montargis, musée Girodet

73

La mort de Magus

Crayon noir.

H. 0,230; L. 0,370.

Hist.: Coll. Pannetier; coll. De la Bordes; vente De la Bordes, Paris, Hôtel Drouot, 15 avril 1867, n° 152; coll. famille Firmin-Didot; acquis à la vente, Paris, Hôtel Drouot, le 17 novembre 1971, n° 99; déposé en 1972 par le Louvre au musée.

Le plus souvent, Girodet a suivi aussi fidèlement que possible l'épisode choisi. Toujours, il est parvenu à évoquer dans un seul tableau un long passage et à y exprimer plusieurs moments successifs de l'action. Cela est particulièrement exact dans ce dessin qui illustre les vers 510-536 du Livre X. Ainsi la scène est d'une intensité dramatique particulière qui traduit toute la fureur meurtrière d'Enée dans la bataille contre la confédération latine. Déjà il a massacré les



73

quatre premiers fils de Sulmon et les quatre fils d'Ufens (massacre évoqué par les quatre chevaux épouvantés). «Il avait jeté ensuite de loin à Magus un javelot redoutable: l'adroite Magus se baisse, et le trait frémissant passe au-dessus de sa tête. Il embrasse alors les genoux d'Enée, et d'une voix suppliante: «Par les mânes d'Anchise, au nom d'Iule avec qui croissent tes espérances, je t'en supplie, conserve ma vie pour mon fils, pour mon père. J'ai un superbe palais; des talents d'argent ciselé y sont enfouis sous la terre; j'ai des monceaux d'or brut et d'or travaillé. La victoire des Troyens ne dépend pas de mon trépas; ce n'est pas une seule vie qui décidera de tels événements.» Enée lui répond: «Ces talents d'or et d'argent dont tu parles, réserve-les à tes fils. Turnus le premier a supprimé ces marchandages en tuant Pallas. Ainsi l'entendent les mânes d'Anchise mon père, ainsi l'entend Iule.» A ces mots, il saisit de la main gauche le casque du guerrier, lui renverse le cou en arrière et, malgré ses supplications, lui plonge son épée dans la gorge jusqu'à la garde (vers 520-537).»

La mise en page de la composition, malgré les hésitations et les repentirs apparents (le dessin n'en est que plus passionnant) semble achevée.

J.L.

Montargis, musée Girodet

Jean-Baptiste Greuze

Tournus, 1725 — Paris, 1805

Elève de Natoire à l'Académie, il y est agréé en 1755 avec la *Lecture de la Bible* (collection particulière); il abandonne vite l'ambition d'une carrière officielle (son *Septime Sévère et Caracalla*, Louvre, présenté en 1769 comme morceau de réception est refusé sous prétexte qu'il plagie

la célèbre *Mort de Germanicus*, de Poussin). Encouragé par Diderot qui voit en lui le «peintre éclairé», Greuze travaille alors exclusivement pour une clientèle privée, et expose dans son atelier en marge du Salon. Refusant l'allégorie et la mythologie, et se cantonnant dans le genre «bourgeois», il parvient néanmoins au sommet de la peinture d'histoire, à valeur morale et exemple de vertu, et devient ainsi le relais indispensable entre le classicisme du XVII^e siècle, celui de Poussin, en particulier, et le néo-classicisme de David.

Ses admirables dessins à la sanguine ou au lavis sont conservés dans maints musées de France (cf. *Répertoire*) et de l'étranger (Hartford, Londres, Minneapolis, Vienne, etc.).

N.V.

74

Eponine et Sabinus

Lavis noir sur traits à la pierre noire.

H. 0,490; L. 0,640.

Hist.: Coll. Sylvain Mollot; legs S. Mollot au musée en 1859, transmis par M. Walferdin (Inv. Dess. 8).

Exp.: 1972, Londres, n° 631.

Bibl.: J. Martin et C. Masson, 1908, p. 5, n° 25; *catal. musée*, 1912; n° 8; E. Munhall, avril 1965, p. 23, repr. 3; J. Seznec, mai 1966, p. 353; An. Brookner, 1972, p. 109.

Greuze illustre ici un passage des *Annales*, de Tacite (IV, 67): Vespasien ordonne à ses soldats de s'emparer du rebelle gaulois Sabinus qui vient d'être découvert dans la grotte où il vivait caché, depuis neuf ans, avec sa femme, Eponine, et ses enfants. Taillasson (en 1789), Monsiau (en 1800; peinture au musée d'Autun) traitèrent notamment ce sujet.

Ce dessin, que Munhall situe vers 1768, est l'un des projets envisagés alors par l'artiste pour le morceau de réception que l'Académie lui réclamait avec insistance: Greuze avait été agréé en 1755. Le tableau finalement soumis à l'Académie représenta en fait *Septime Sévère repro-*

74



77

chant à Caracalla, son fils, d'avoir voulu l'assassiner (1769, musée du Louvre). Or, l'on constate que le geste impérial de Septime Sévère est identique à celui de Vespasien ordonnant la capture de Sabinus.

Comme le fait remarquer Anita Brookner (1972, pp. 108-109), Greuze, à cette époque, semble subir une assez forte influence de Rubens: un dessin du Louvre, la *Charité romaine* (Inv. 26.983) n'est-il pas l'adaptation d'une peinture de Rubens conservée à l'Ermitage? Le dessin exposé témoigne pourtant d'une toute autre inspiration, celle de l'antiquité. Outre le choix du sujet, la composition en frise, encore chargée mais harmonieusement rythmée, l'expression de certaines têtes conçues à la manière de la statuaire antique, laissent entrevoir les intentions nouvelles de l'artiste, soucieux d'être considéré désormais non comme peintre de genre mais comme peintre d'histoire.

Le musée des Offices, à Florence, possède un dessin qui est sans doute une première pensée pour Eponine (Inv. 11958s, cf. P. Rosenberg, 1968, n° 71, repr. 68). Il nous paraît aussi intéressant d'établir une comparaison entre le dessin de Chaumont et la célèbre peinture du Louvre, la *Malédiction paternelle*; les attitudes de quelques-uns des personnages principaux, en dépit de certaines différences, semblent de conception assez voisine.

Chaumont, musée municipal

A.S.

Antoine-Jean, baron Gros

Paris, 1771 — *id.*, 1835

Fils d'un peintre miniaturiste, il eut pour maître David, dans l'atelier duquel il fut admis très jeune. En 1792, il concourt pour le Prix de Rome mais se voit préférer Landon. Craignant la Révolution, il se rend l'année suivante en Italie et parvient à gagner Gênes, puis Florence. Grâce à Joséphine Bonaparte, qu'il rencontre à Gênes, il est présenté à Bonaparte qu'il dépeint, en une géniale esquisse, au lendemain de la victoire d'Arcole (1796, Louvre). Pendant huit ans, Gros parcourt l'Italie à la recherche des œuvres qui doivent enrichir le Louvre et dessine inlassablement, d'après l'antique, les maîtres italiens (Massaccio, Andrea del Sarto, Daniele da Volterra...), Rubens, mais aussi sur nature (deux albums au Cabinet des Dessins du musée du Louvre). C'est probablement en Italie qu'il songe à peindre la *Mort de Timophane* (cf. infra), dont les études préliminaires révèlent une hésitation entre la ligne davidienne et un dynamisme pré-romantique. Cette contradiction se retrouve tout au long de



75

la carrière de Gros jalonnée d'œuvres grandioses telles le *Comat de Nazareth* (1801, musée de Nantes), *Les Pestiférés de Jaffa* (1804, Louvre), la *Bataille d'Aboukir* (1806, Versailles) et la *Bataille d'Eylau* (1808, Louvre). La Restauration marque un certain affaiblissement de son inspiration épique et Gros se voit bientôt condamné à la fois par les romantiques et les classiques. Aussi, l'échec de son *Hercule et Diomède* (1835, Toulouse) le conduit-il au suicide; le 26 juillet 1835, il se noie dans la Seine, au Bas-Meudon.

Plus encore que ses peintures, ses dessins soulignent la dualité de son tempérament, fidèle à la doctrine davidienne mais s'opposant à celle-ci par son goût de l'énergie, du drame et par son dynamisme.

A.S.

75

Etude pour « La Mort de Timophane »

Plume et encre brune sur traits à la mine de plomb. H. 0,201; L. 0,240.

Au verso, petit croquis à la mine de plomb du même sujet.

Hist.: Coll. Jean Gigoux; marque en bas à gauche (Lugt, 1164); legs au musée en 1894 (Inv. D. 2523).

Exp.: 1970, Charlottenburg, n° 35.

Bibl.: [Anon.], *catal. musée*, 1970, repr.; A. Sérullaz, 1972, cité sous le n° 98.

Avec le grand dessin conservé au Cabinet des Dessins du musée du Louvre (Inv. 27.024, repr. A. Sérullaz, 1972, n° 98) et les quelques croquis de l'ancienne collection Delestre, cette puissante étude est l'un des rares témoignages actuellement connus des recherches entreprises par Gros, vers 1798, en vue d'un tableau qui ne semble pas avoir été réalisé.

Le sujet est tiré de Plutarque; très en vogue

vers les années 1790, il inspira tour à tour Alexandre-Evariste Fragonard (1793) et Lafond le Jeune (1796): «Timophane, ayant tenté à maintes reprises de s'emparer du pouvoir, est exécuté sur les ordres et en présence de son frère, le général corinthien Timoléon, en 365 av. J.-C., celui-ci n'ayant pu le détourner de ses criminels projets».

Le dessin de Besançon présente, au recto et au verso, une première pensée pour le groupe de Timophane et de ses assassins, traitée avec un dynamisme qui a totalement disparu dans l'étude beaucoup plus poussée du Louvre. Et si l'influence de David apparaît encore dans le tracé linéaire et abrupt, le graphisme de la plume trahit ici une fièvre qui laisse présager de l'évolution ultérieure de Gros.

A la vente Gros du 13 novembre 1835, figurait au n° 63: «la mort de Timoléon, composition de quatre figures et de la plus grande énergie».

Besançon, musée des Beaux-Arts

A.S.



76

1805 vers un style plus alangui et aimable dont un important dessin inédit, destiné à la lithographie, *Le paresseux* (musée de Quimper, cf. *Répertoire*, repr.), peut fournir un bon exemple.

J.V.

Pierre-Narcisse Guérin

Paris, 1774 — Rome, 1833

Elève de N.-G. Brenet, puis de J.-B. Regnault, il obtint en 1797 le Premier Grand Prix de Rome et exposa au Salon, deux ans plus tard, le *Retour de Marcus Sextus* (Louvre). Dès lors, Guérin devait se consacrer au grand genre historique tirant son inspiration du théâtre et plus particulièrement de celui de Racine: *Phèdre et Hippolyte*, Salon de 1802 (Louvre). Il obtint de partir pour Rome comme pensionnaire de l'Académie de France et y séjourna, ainsi qu'à Naples, de 1803 à 1805. Il devait par la suite continuer à peindre des œuvres inspirées du théâtre: *Andromaque et Pyrrhus*, Salon de 1810 (Louvre), *Clytemnestre*, Salon de 1817 (id.), *Enée racontant à Didon les malheurs de Troie*, Salon de 1817 (id.). En 1816, on lui confia le poste de Directeur de l'Académie de Rome, mais il ne partit qu'en 1822. Il élaborait à Rome une vaste toile, *La dernière nuit de Troie* (musée d'Angers) dont il fit l'esquisse (id.) et commença l'exécution; rentré à Paris, il essaya de l'achever mais, épuisé, il renonça, partit pour Rome en compagnie d'Horace Vernet et y mourut.

Héritier de David, Guérin est l'un des meilleurs artistes de la seconde période néo-classique et assura la transition avec la génération suivante, étant le maître de Géricault, Delacroix et Sigalon. Ses premières compositions sont révélatrices d'un classicisme sévère mais expressif et l'on peut noter une évolution amorcée dès

76

Homère charme Glaucus par ses chants

Plume et encre brune, lavis brun et rehauts de gouache blanche sur traits de crayon.

H. 0,285; L. 0,352.

S.b.g.: Guérin.

Hist.: Don Henri Genet; entré au musée avant 1882.

Bibl.: [Anon.], *cat. musée*, 1931, p. 150, n° 455; J. Bottineau, 1973, p. 360, repr. 4.

Le sujet, qui avait déjà été traité par Bosio (Salon de 1798, n° 688), est tiré de Plutarque (*Vie des Musiciens* ou *De la Musique*, chap. 4); Homère charme par ses chants le jeune berger Glaucus, en fait Glaukos de Rhégium, par la suite l'un des meilleurs interprètes des poèmes homériques.

Comme le souligne J. Bottineau (1973, p. 360), ce dessin transcrit l'atmosphère bucolique et tranquille d'un paysage idyllique. Sa composition est très comparable à celle des *Bergers d'Amintas* (1805), récemment acquis par le département des peintures du Louvre; ce sentiment de la nature se retrouve également dans un dessin du Louvre, *Daphnis et Chloé écoutant le berger Philéas* (Inv. 27031, plume et lavis brun. H. 0,258; L. 0,307). La comparaison avec ces deux dernières œuvres, permet donc de situer le dessin de Valenciennes vers 1805, date du retour de Guérin à Paris.

J.V.

Valenciennes, musée

79

Céphale endormi : étude pour « Céphale et l'Aurore »

Pierre noire et rehauts de blancs sur papier bis.
H. 0,337; L. 0,544.

Inscription en b. à dr.: *Dessin de Pierre Guérin pour son tableau de «Céphale et l'Aurore» légué par lui à son élève Julien Potier.*

Hist.: Coll. de l'artiste; legs en 1833 à son élève Julien Potier; don de Julien Potier au musée de Valenciennes (Inv. 46-2-50).

Exp.: 1972, Londres, n° 633.

Bibl.: [Anon.], *catal. musée*, 1931, p. 150, n° 457; J. Vialin, 1974-75, n° 94.

Cette belle Académie d'homme couché, proche de celle de l'*Endymion* de Girodet (Louvre) exposé au Salon de 1793, est une étude pour l'*Aurore et Céphale*, tableau que Guérin peignit pour le comte de Sommariva (cf. F. Haskell, 1972, p. 14, repr. 6); celui-ci, montré au Salon de 1810 (n° 396), entra en 1888 au Louvre (T. H. 2,540; L. 1,860). Le dessin est très proche de la version définitive, dans le grand tableau du Louvre; on notera juste que le bras droit de Céphale est ici replié, alors qu'il est étendu dans la composition peinte.

Guérin reprit l'année suivante, en 1811, le même sujet; il exécuta pour le prince N.-B. Youssouf, une réplique de ce tableau qu'il accompagna d'un pendant, *Iris et Morphée* (musée de l'Ermitage à Léninegrad).

On connaît un grand nombre de dessins pour les trois tableaux, celui du Salon de 1810 et les deux de 1811. L'un conservé à Montargis a été acheté comme Girodet (Hôtel Drouot, Salle 1, 15 décembre 1967, n° 59) et fut ensuite reproduit comme tel (J. Pruvost-Auzas, 1968, p. 355, repr. 1); il s'agit, en fait, comme l'a reconnu Madame J. Bottineau, d'une étude très proche de celle de Valenciennes à l'exception de quelques variantes dans la position de la tête.

Un autre est conservé au musée de Lille (H. Pluchart, *catal. musée*, 1889, p. 320, n° 1437). Ce dessin (pierre noire et rehauts de blanc sur



papier huilé. H. 0,250; L. 0,180), dont la fragilité a exclu la présentation à cette exposition, provient aussi du legs fait à Julien Potier. Il est particulièrement intéressant car on trouve au verso une étude pour *Céphale et l'Aurore* et au recto une étude pour *Iris et Morphée*; il est donc en relation avec les deux tableaux de l'Ermitage et est l'un des rares dessins que l'on connaisse, avec un autre conservé à Valenciennes, pour l'*Iris et Morphée* de 1811.

Outre celui exposé ici, le musée de Valenciennes possède enfin un grand nombre de dessins pour *Céphale et l'Aurore*. Huit croquis ont déjà été catalogués (*catal. musée*, 1931, p. 150, n° 454), ainsi qu'une belle étude d'ensemble, très différente de la composition définitive (*id.*, p. 150, n° 456), provenant comme les autres de la collection de Julien Potier.

J.V.

Valenciennes, musée

78

Étude pour la tête d'Egisthe

Crayon noir et rehauts de blanc.
H. 0,370; L. 0,540.

Hist.: Coll. de l'artiste; legs en 1833 à son élève Guillaume Bodinier (1795-1872); vente Bodinier, Angers, 12-21 février 1873, n° 178 ou 179; probablement acquis à cette vente par le musée d'Angers.

Bibl.: H. Jouin, *catal. musée*, 1885, p. 75-1.

79

Étude pour Clytemnestre

Crayon noir et rehauts de blanc.
H. 0,595; L. 0,430.

Hist.: Coll. de l'artiste; legs en 1833 à son élève Guillaume Bodinier (1795-1872); vente Bodinier, Angers, 12-21 février 1873, n° 159 ou 162 ou 163; probablement acquis à cette vente par le musée d'Angers.

Bibl.: H. Jouin, *catal. musée*, 1885, p. 75-2.

Ces deux études font partie d'une très importante suite de 39 dessins préparatoires pour le grand tableau que Guérin exposa au Salon de 1817 (n° 398), *Clytemnestre hésite avant de frapper Agamemnon endormi, Egisthe, son complice, la pousse*, aujourd'hui au Louvre (Inv. 5185). Cette suite, très probablement léguée par Guérin à son élève Bodinier, passa à la vente de ce dernier à Angers les 12-21 février 1873 (n° 151 à 181); c'est sûrement à cette vente que le musée de la ville acheta les cinq dessins de Guérin qui y sont conservés, et dont deux sont ici exposés. Cette série d'Angers est particulièrement intéressante car elle est révélatrice de la démarche de l'artiste. L'*Etude pour la tête d'Egisthe* (ici n° 78), est la plus conforme au grand tableau achevé; on y remarque juste quelques modifications dans la disposition des mèches de cheveux de l'étude de gauche, alors que celle de droite est en tous points identiques à la version définitive de l'œuvre. Il n'en est pas de même pour la superbe *Etude pour Clytemnestre* (ce numéro) dont le bras gauche, à la différence de la peinture, est nettement détaché et repose sur une architecture très simple, peut-être une rampe. Ce dessin est révélateur des recherches de Guérin (et de l'école davidienne en général) qui étudie la figure nue avant de la vêtir. Le musée d'Angers conserve aussi trois autres dessins, de même provenance; l'un pour la *Tête de Clytemnestre* (crayon noir, H. 0,440; L. 0,530; H. Jouin, 1885, p. 75-5), identique à ce même détail dans le tableau achevé; cette tête, comme celle d'Egisthe, a été gravée par M. Girard. L'autre, pour la *Figure de Clytemnestre, vue en pied et tournée là vers la gauche* (crayon noir,

H. 0,660; L. 0,480; H. Jouin, 1885, p. 75-4); cette étude, comme celle ici exposée, est très poussée et dessinée au trait, sans indications de modelés, technique employée aussi par Guérin, mais à la plume, dans *Daphnis et Chloé écoutant le berger Philéas* du Cabinet des Dessins du Louvre (A. Sérullaz, 1972, Paris, n° 95). Le dernier enfin, pour la *Figure d'Agamemnon* (crayon noir, H. 0,610; L. 0,450; H. Jouin, 1885, p. 75-3) comporte deux esquisses achevées; dans les deux cas, elles sont différentes de la version peinte, notamment dans la pose des bras.

On connaît encore trois autres dessins pour ce même tableau. Deux sont conservés au Louvre (M.I. 594 et M.I. 594 bis); ils sont en rapport direct avec l'*Etude pour Clytemnestre* (ce numéro), dont ils sont les premières pensées; on retrouve dans ces rapides croquis la même pose du bras gauche, abandonnée ensuite par l'artiste.

Il existe enfin une belle étude, inédite, appartenant à une collection particulière parisienne, pour le groupe d'*Egisthe et de Clytemnestre* (crayon noir, H. 0,320; L. 0,255); elle comporte aussi de nombreuses variantes par rapport au tableau du Louvre. Ce dessin porte d'autre part une annotation en bas à gauche: *Dessin de Monsieur Pierre Guérin, donné ... à ... par son ami G. Bodinier. Février 1834*; il a donc appartenu à Bodinier et l'on peut supposer qu'il a fait partie à l'origine de l'importante série parue à la vente de l'artiste en 1873, et qu'il en a été distrait par ce dernier. Ceci nous amène du reste à penser que Guérin légua à ses élèves des cartons entiers de dessins préparatoires pour un seul et même tableau; ceux pour la *Clytemnestre* passèrent dans la collection de Bodinier, tandis que ceux pour *Céphale et l'Aurore* du Louvre passèrent dans celle de Julien Potier qui les donna ensuite aux musées de Valenciennes et de Lille.

On remarque dans les études exposées ici un goût pour une écriture pure et linéaire; on notera aussi l'importance donnée aux yeux, exorbités, exprimant le tragique de la scène, et aussi ces profils durement délimités, peut-être inspirés des médailles ou des vases antiques.

J.V.

Angers, musée des Beaux-Arts

Philippe-Auguste Hennequin

Lyon, 1762 — Leuze, près de Tournai, 1833

Elève de David à Paris, il séjourna ensuite en Italie et y connut Chinard et Michallon; inquiet à cause de ses idées maçonniques, il dut quitter Rome et rentra à Lyon en 1790. Il prit une part active aux événements révolutionnaires et après le 9 Thermidor, dut fuir à Paris où il fut incar-



céré en 1796 à la suite de conjuration de Gracchus Babeuf. Il commença à exposer au Salon de 1798, et en 1799 montra une immense allégorie relative à la *Journée du 10 août* (fragments aux musées d'Angers, du Mans et de Rouen). Il obtint le Grand Prix et, avec Prud'hon, Lethière, Peyron et Guérin, travailla au plafond de la salle des Antonins au Louvre. Protégé par Denon, il reçut des commandes officielles : *La bataille de Quiberon* (Salon de 1804), *La bataille des Pyramides* (Salon de 1806). En 1810, il quitte la France et s'installe en Belgique, et il dirige en 1824, l'Académie de dessin de Tournai, où il peint, pour l'église Saint-Piat, un cycle de la *Vie de saint Hubert*.

Artiste extravagant et bizarre, Hennequin a laissé de nombreux dessins aisément identifiables grâce à une écriture crispée et bouclée; une importante série est conservée au musée de Lyon (cf. *Répertoire*) où l'on peut remarquer un style homogène dans son exagération et sa violence qui n'exclut pas du reste des maladresses et même parfois un côté anecdotique qui peut frôler le ridicule. Il a aussi laissé un volume de mémoires qui révèle son profond égocentrisme (*Mémoires de Ph.-A. Hennequin, réunis et mis en ordre par Jenny Hennequin*, Paris, 1933).

J.V.

80

Pâris et Hélène (?)

Plume, encre brune et lavis brun.

H. 0,154; L. 0,190.

S.b.g.: *Ph. Aug. Hennequin*.

Hist.: Legs Paul Fourché, 1922 (Inv. 776 BA.).

Exp.: 1973, Münster, n° 42, repr. 139.

Précédemment exposé sous le titre d'une « Scène d'adieux », ce dessin devrait plutôt représenter Pâris et Hélène et peut-être est-il en rapport avec un tableau, *Pâris s'arrachant des bras d'Hélène pour aller combattre Ménélas*, présenté par Hennequin au Salon de 1798 (n° 208).

Il existe, d'autre part, au musée de Lyon (Inv. B. 277-38) un dessin achevé représentant *Pâris jouant de la lyre devant Hélène* qui évoque le célèbre tableau de David (Louvre), *Les amours de Pâris et d'Hélène*, exposé au Salon de 1789.

J.V.

Orléans, musée des Beaux-Arts

81

Étude pour les « Remords d'Oreste »

Crayon noir, plume et encre noire, lavis brun.

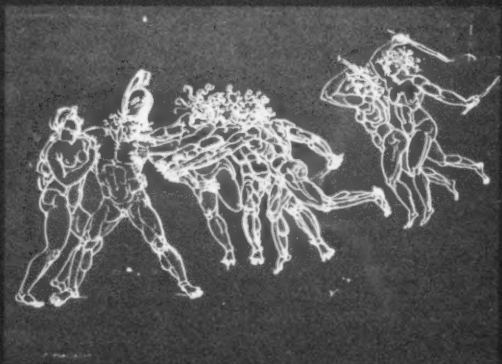
H. 0,330; L. 0,505.

Inscription en b. à g.: *Hennequin à son ami... l'amitié est indulgente*.

Hist.: Legs Bonnet-Mel, 1864 (Inv. 864-2-497).



80



81

Inconnu de Charles Saunier (1913, pp. 144-151 et janvier 1917, pp. 5-16), ce dessin est une étude pour *Les Remords d'Oreste*, grand tableau, aujourd'hui au Louvre (T. H. 3,560; L. 5,150), que Hennequin exposa aux Salons de 1800 (n° 185) et de 1814 (n° 502).

Le sujet, tiré des *Euménides* d'Eschyle, est ainsi décrit dans le Livret du Salon de 1800: « Ce crime [le meurtre de Clytemnestre, sa mère] qui révolte nature, les lois et les Dieux, trouble sans cesse le repos d'Oreste. Poursuivi par ses remords, qui le chassent et le retiennent, déchiré par les Furies qui l'accablent de coups, il ne peut se cacher à lui-même. Sans cesse une d'elles est occupée à lui montrer le poignard encore debout dans le sein maternel, spectacle affreux que lui seul aperçoit, qu'il voudrait éviter, mais que le sort le condamne à voir, jusqu'à ce que les lois d'Athènes l'aient absous de son crime ».

Ce dessin est l'une des toutes premières pensées; on notera d'importantes variantes par rapport au tableau définitif et aussi le très beau

morceau au crayon, en bas à droite, qui contraste avec l'ensemble du dessin traité à la plume et au lavis (cette même technique est aussi employée par Fabre; cf. n° 40).

On connaît, outre ce dessin, une esquisse peinte (T. H. 0,460; L. 0,360) conservée au musée de Tournai (*catal. musée*, 1971, n° 312) et un dessin préparatoire à la Bibliothèque Universitaire de Liège qui nous a été signalé par M. Guy Vandeloise, une étude passée à la vente Arnault, les 15-18 avril 1835, et un dessin, d'une facture très proche de Prud'hon, conservé au musée de Rochefort qui offre une composition totalement différente de celle du tableau du Louvre.

Le tableau exposé au Salon de 1800, qui figure dans la gravure de Monsaldy représentant ce même Salon (la contre-épreuve du dessin est conservée au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, Ad 89a pet. fol.), fut fortement loué par la critique : « Cette peinture se fait remarquer par une composition vraiment poétique, un grand caractère de dessin, un coloris vigoureux, une exécution animée et par de beaux détails » (C.-P. Landon, 1832, t. I, p. 148). Il valut à son auteur un prix de première classe et, considéré comme l'un des chefs-d'œuvre de l'école française, fut exposé à nouveau au Salon de 1814.

J.V.

Montpellier, musée Fabre



82

82 La Vérité et la Justice montent au ciel, laissant sur la Terre le Remord, qui tient d'une main un glaive, et de l'autre une torche

Plume et encre brune.

H. 0,220; L. 0,170.

S.b.g.: Hennequin.

Hist.: Donné par le sculpteur Préault, le 28 janvier 1873, à M. Eudoxe Marcille, pour le musée; en b. à dr. marque du musée (Lugt, 1999c) (Inv. 776 A).

Bibl.: *Catal. musée*, 1876, pp. 271-272, n° 805; E. Marcille, *catal. musée*, 1877, p. 78; E. Bellier et L. Auvsray, 1882, t. I, p. 755; M. Audin et E. Vial, 1918, p. 426.

A la différence des trois autres dessins ici exposés, celui-ci offre une composition monumentale; on retrouve dans d'autres œuvres contemporaines, telle *La liberté ou La Mort* (Hambourg, Kunsthalle) de Regnault, ce même parti, avec des figures volantes, qui correspond bien à l'universalité du thème allégorique. On notera une écriture particulièrement crispée et rapide avec quelques maladresses dans le traitement sommaire des mains et des pieds.

J.V.

Orléans, musée des Beaux-Arts



83

83 Allégorie familiale

Plume, encre brune et lavis brun sur traits de crayon.

H. 0,235; L. 0,177.

Mise au carreau.

Hist.: Anciennes coll. du musée d'Art et d'Industrie de Lyon; en b. à dr. marque du musée (Lugt, 1699b) (Inv. 5750-a).

Bibl.: P. Rosenberg, février 1973, p. 82, p. 78, repr. 6.

Ce dessin, dont l'écriture nerveuse et bouclée est typique de l'artiste, pose un problème d'iconographie difficile à résoudre; il s'agit sans aucun

doute d'un groupe familial, la grand-mère assise vers la gauche, la mère debout et le fils offrant une corbeille de fleurs à une statue antique, peut-être une divinité domestique; mais nous n'avons pas pu trouver jusqu'à présent de signification plus précise.

Cette œuvre, datable par les costumes des années 1790, offre un bon exemple d'adaptation du répertoire antique (la statue, le trépied, la chaise...) à une description moderne qui, malgré sa signification encore cachée, reste une scène de genre.

J.V.

Lyon, musée Lyonnais des Arts Décoratifs



84

Jean-Auguste-Dominique Ingres

Montauban, 1780 — Paris, 1867

Les récentes expositions qui commémorèrent, en 1967-68, le centenaire de la mort d'Ingres (particulièrement l'exposition du Petit-Palais à Paris) ont rappelé, à la suite des travaux de N. Schlénoff, G. Wildenstein, H. Naef, D. Ternois et R. Rosenblum, l'importance d'un artiste qui marqua si fortement son époque et conduisit l'enseignement de David (il était entré dans son atelier en 1797) à sa conclusion logique: l'académisme.

Ingres, on le sait, réalisa des centaines d'études dessinées dont un grand nombre en vue de compositions néo-classiques. La plupart sont conservées au Musée Ingres à Montauban, mais exposées sans précaution au début du siècle, elles sont difficilement lisibles et souvent très fragiles; aussi avons-nous renoncé à les présenter ici. Quant aux compositions dessinées achevées, dispersées dans les musées et les collections du monde entier, elles sont rares en province (cf. *Répertoire*).

J.L.

84

Philémon et Baucis

Plume et encre noire, lavis gris.

H. 0,270; L. 0,340.

S.b.d.; J. Ingres inv. et Del.

Hist.: Offert par Ingres en 1833 au titre de membre honoraire de la Société Académique du Puy.

Exp.: 1900, Paris, n° 1065; 1955, Montauban, n° 86; 1972, Londres, n° 650.

Bibl.: H. Delaborde, 1870, p. 273, n° 182; L. Clément de Ris, mars 1878, p. 270; M. Vibert, *catal. musée*, 1872, pp. 70-71; Terrasse, *catal. musée*, 1904, n° 480; H. Lapauze, 1911, repr. p. 46; V. Rouchon, *catal. musée*, 1926, p. 27; V. Rouchon, *catal. musée*, 1931, p. 10, repr. p. 48; E.S. King, 1942, p. 105, note 41; R. Gounot, *catal. musée*, 1949, p. 38; N. Schlénoff, 1956, p. 38; N. Schlénoff, décembre 1957, p. 12, repr. 1.

Le sujet est extrait des *Métamorphoses* d'Ovide. Jupiter ayant pris l'apparence d'un mortel visita la Phrygie, accompagné de Mercure. N'ayant reçu l'hospitalité que chez Philémon et Baucis, vieux époux qui habitaient une cabane, il les sauva de l'inondation qu'il provoqua dans tout le pays, leur accorda tout ce qu'il désiraient et changea leur logis en un temple dont il les fit prêtres.

Ce dessin a été rapproché par N. Schlénoff du morceau de réception (1769) de J.-B. Restout sur le même sujet, tableau qui figura au Louvre (avant d'être envoyé, en 1803, à Tours) et dont l'esquisse fut certainement connue d'Ingres. H. Toussaint a noté comment Ingres avait su donner à la composition une dimension bien différente (on notera particulièrement — abrégé des métamorphoses — l'image de Jupiter démultipliée sous toutes ses formes cygne, statue, éclair) et a signalé les influences (de l'antiquité et de la Renaissance) qui ont joué pour la représentation des figures (cf. notice n° 650 du catalogue de l'exposition à Londres en 1972, *The Age of Neo-Classicism*).

N. Schlénoff (1956, pp. 38-39) a rappelé qu'il existait différentes versions de ce sujet. Outre l'œuvre exposée ici et que Lapauze a datée, justement, vers 1801 (elle est à rapprocher dans le temps du dessin *La Maladie d'Antiochus*, crayon et lavis brun, H. 0,242; L. 0,373 passé en vente chez Sotheby, 27 juin 1974, n° 53), le *Catalogue des tableaux, études peintes, dessins et croquis de J.-A.-D. Ingres, ...*, Paris 1867, signale les deux autres versions sur le même sujet au n° 134 «Philémon et Baucis, composition entière. Dessin à la mine de plomb et lavé, signé: Hommage de haute estime et d'affectueux dévouement. Ingres à Monsieur le comte de Nieuwerkerke, août 1856. Appartient à M. le comte de Nieuwer-

kerke» (depuis, au musée Bonnat à Bayonne), et au n° 135, même sujet: «*A sa bienne bonne et digne amie Madame Hennet. Ingres, Inv. et delinea vit, 1851. Appartient à M. Hennet*». Enfin, un dessin de 1864, dédié à Monsieur et Madame Hache (cf. N. Schlénoff, 1957, pp. 8-13, repr. 2), est d'une composition légèrement différente: Mercure est non debout, mais assis à la table.

J.L.

Le Puy, musée Crozatier

85

Étude pour l'Apothéose d'Homère

Aquarelle et mine de plomb sur papier calque.
H. 0,546; L. 0,620.

S.b.d.: *Ingres Inv. et pinx. au Musée Charles X.*

Hist.: Coll. Benvignat; acquis en 1867 de M. Petit.

Exp.: 1900, Paris, n° 1066; 1967-1968, Paris, n° 142, repr.

Bibl.: H. Delaborde, 1870, p. 269, n° 178; L. Gonse, janvier 1877, p. 95; H. Pluchart, *catal. musée*, 1889, n° 1480; Boyer d'Agen, 1909, p. 191.

Daniel Ternois a étudié cette aquarelle dans la notice du catalogue de l'exposition *Ingres* (1967-1968, n° 142) et signalé les variantes par rapport à la version définitive (T. H. 3,860; L. 5,150) présentée au Salon de 1827 et destinée à la décoration d'un plafond du musée Charles X au Louvre. Toutes ces différences permettent de penser que l'aquarelle de Lille est antérieure à la peinture du Louvre et qu'elle constitue une mise au net provisoire. La frise allégorique re-

présente les sept villes qui se disputèrent la naissance d'Homère. Sans insister ici sur le grand nombre d'études de détails, rappelons que le Cabinet des Dessins du Louvre et le musée de Montauban conservent plusieurs grands dessins d'ensemble pour la composition.

J.L.

Lille, musée des Beaux-Arts

Madeleine-Aimée Lacour

Bordeaux, ap. 1778. — *id.*, ?

Fille de Pierre Lacour père (Bordeaux, 1745 — *id.*, 1814) et sœur de Pierre Lacour fils (Bordeaux, 1778 — *id.*, 1858) elle ne pratique pas régulièrement la peinture ou le dessin et travailla en dilettante. On ne sait pratiquement rien de sa biographie, exceptées les quelques indications données en 1937 par R. Mesuret.

Son père la représenta plusieurs fois, soit seule jouant du clavecin (R. Mesuret, 1937, p. 100, repr. 2), soit avec sa famille dans le *Portrait collectif* du musée de Bordeaux (R. Mesuret, 1937, p. 111, n° CLXVIII).

J.V.

86

Portrait de Pierre Lacour fils

Crayon noir, estompe et rehauts de blanc.

H. 0,540; L. 0,400.

S.D. en b. sur la marge inférieure: *Dessiné par Aimée*





86

Lacour d'après le tableau de son frère en 1805.

Hist.: Coll. Madame de Cardenal; acquis par le musée en 1959 (Inv. 1890).

Il s'agit de la copie d'un *Portrait de Lacour fils*, exécuté par Lacour père vers 1800, qui semble actuellement perdu. Le musée de Bordeaux conserve une étude de Lacour père pour ce portrait (Inv. 1890 bis; pierre noire et rehauts de blanc sur papier gris. H. 0,125; L. 0,125) qui indique juste la tête du modèle telle qu'elle est représentée dans notre dessin. Le même musée conserve un *Portrait de Pierre Lacour fils* (T. H. 0,650; L. 0,530, voir R. Mesuret, 1937, p. 111, n° CLXVIII) du père du modèle; notons aussi qu'un *Portrait de Pierre Lacour fils* est représenté dans le *Portrait de Madeleine-Aimée Lacour* reproduit par R. Mesuret (1937, p. 111, n° CLXIX, repr. XII).

Ce dernier eut une importante activité de graveur et d'archéologue et succéda en 1814 à son père comme conservateur du musée et Directeur de l'Ecole publique de dessin.

J.V.

Bordeaux, musée des Beaux-Arts

Louis-Félix de La Rue

Paris 1731 — *id.*, 1765

Né en 1731, Louis-Félix de La Rue n'aura qu'une brève carrière puisqu'il meurt à l'âge de 34 ans. Peu de choses sont connues de sa jeunesse jusqu'à son entrée dans l'atelier de L.-S. Adam en

1749. En 1750, il obtient le Grand Prix de Sculpture sur le thème d'*Abraham remerciant Dieu de lui rendre Isaac*. Elève à l'Ecole Royale des Elèves Protégés de 1752 à 1754, il part ensuite pour Rome où il demeure jusqu'en 1755 comme pensionnaire à l'Académie de France. A son retour, l'Académie de Saint-Luc le nomme professeur-adjoint. Il participe aux expositions de cette confrérie, en 1762, où il expose des sculptures: «Le Fleuve, Un enfant au berceau et des vases dignes de tous les suffrages» (cf. J. Guiffrey, 1910, p. 105) et en 1776 plusieurs dessins. Sculpteur dans la manière de Clodion, il fournit de nombreux modèles à la Manufacture de Sèvres. Il s'adonne aussi à la gravure d'après les tableaux de Boucher (par exemple). Son œuvre dessinée frappe par son uniformité de sujet (presque tous antiquisants), de style (scènes en bas-relief peuplées de figures enchevêtrées au contour «moutonnant») et de technique (emploi de la plume et du lavis de bistre).

Artiste prolifique, ses dessins sont innombrables et présents dans bien des Cabinets de Dessins du monde entier, à Budapest (cf. V. Kaposy, 1973, pp. 59-63), à Florence (cf. P. Rosenberg, 1968, p. 76, repr.), etc. et en France, au Louvre, (cf. catalogue de l'exposition *Dessins français du XVIII^e siècle - Amis et contemporains de P.-J. Mariette*, Louvre, 1967, n° 83), à la Bibliothèque de Rouen (cf. P. Rosenberg et A. Schnapper, 1970, n° 21 à 23) et dans presque tous les musées de province (cf. *Répertoire*).

N.V.

87



Signe du Zodiaque ; le Sagittaire

Plume et encre brune, lavis brun.
H. 0,232; L. 0,287.

Hist.: Acquis dans le commerce parisien en 1968; marque du musée en bas à droite (Inv. 968-12-10).

Exp.: 1972, Poitiers, n° 10.

Bibl.: J.-M. Moulin, 1970, n° 1, p. 48; M. Sandoz, 1972, p. 122.

Ce dessin était jusqu'à présent attribué à Philibert-Benoît de La Rue. M. Sandoz (1972, p. 122) avait évoqué à titre d'hypothèse le nom de Louis-Félix de La Rue. Pour notre part, nous considérons cette suggestion comme tout à fait acceptable. En effet, l'on reconnaît ici le graphisme bouclé si caractéristique de cet artiste, sa façon très particulière d'indiquer par de petits traits «en virgules», divers détails de la composition, les yeux, les muscles des personnages notamment.

L'on sait que Louis-Félix de La Rue exécuta, pour la gravure, des en-têtes d'almanachs; sans doute ce dessin, le suivant (n° 88) et six autres conservés au musée de Poitiers (cf. *Répertoire*) ont-ils dû servir à un projet de cette sorte.

J.L.

Poitiers, musée des Beaux-Arts

Signe du Zodiaque ; le Bélier

Plume et encre brune, lavis brun.
H. 0,234; L. 0,287.

Hist.: Acquis dans le commerce parisien en 1968 (Inv. 968-12-4).

Bibl.: J.-M. Moulin, 1970, n° 1, p. 48; M. Sandoz, 1972, p. 122.

cf. le numéro précédent



88

rencontre l'écrivain Salomon Gessner avec lequel il se lie d'amitié et dont il illustre les *Œuvres* de 1786 à 1793 (cf. à ce sujet, H. Buffenoir, janvier 1928, pp. 16-30).

En 1785, il est reçu à l'Académie sur la présentation d'un *Jupiter endormi sur le mont Ida* (Louvre). Il expose dès 1781 au Salon et retient, cette année-là, l'attention de la critique par deux œuvres dignes d'intérêt: *Canadiens au tombeau de leur enfant* (Rouen, musée des Beaux-Arts), popularisé par la gravure d'Ingouf et Jeanne Hachette au siège de Beauvais (tableau détruit; esquisse, coll. part.) dont la fougue romantique fut probablement la source d'inspiration de Delacroix pour la *Liberté guidant le peuple* (1830, Louvre; cf. J. Vergnet-Ruiz, 1971, pp. 81-85). Il participe régulièrement au Salon jusqu'en 1814, en y envoyant des œuvres à sujets héroïques (*Le Courage du Jeune Désilles*, 1795, Nancy, musée des Beaux-Arts) ou gracieux (*Le premier homme et la première femme*, dessins s'inspirant des théories de Buffon et de Rousseau, et fort appréciés au Salon de 1798).

Il se réclame comme Gessner d'une antiquité idyllique et sentimentale, mais apparaît cependant imprégné de culture classique (il copie Philippe de Champaigne, cf. sa vente après décès, 27 novembre-1^{er} décembre 1826, n° 12; son *Coriolan* exposé ici (n° 90) doit beaucoup à Le Brun). Il compte parmi les fervents propagateurs des doctrines davidiennes en professant les thèses classiques les plus pures; il est notamment l'auteur d'un ouvrage traitant *Des causes physiques et morales qui ont influé sur les progrès de la peinture et de la sculpture chez les Grecs*, paru en 1801.

N.V.

Jean-Jacques-François

Le Barbier l'Aîné

Rouen, 1738 — Paris, 1826

Ayant remporté à dix-sept ans le Premier Prix de Dessin de l'Académie de Rouen, Le Barbier part pour Paris et entre dans l'atelier de Pierre (1713-1789). Il fait le voyage de Rome à ses frais, semble-t-il, sans s'être vu décerner le Grand Prix. Et en 1776, il est envoyé en Suisse par le gouvernement avec la tâche de dessiner les sites les plus remarquables du pays. Il y

Le Combat des Horaces et des Curiaces

Mine de plomb, repris à la plume et encre noire, lavis gris.

H. 0,512; L. 0,688.

S.D.b.g.: *Le Barbier L'aîné in. et Del. 1786*. En bas à droite, sur le montage, marque sèche A.R.D. (Lugt, 172).

Hist.: Coll. Detienne, vente, Paris, 29 avril 1807, partie du n° 175; vente, Paris, 26 février 1900, partie du n° 76; don anonyme au musée de Pontoise en 1900 (Inv. D 900-4-1).

Exp.: 1787, Salon, n° 138; 1971-1972, Pontoise, n° 66, repr. 23.

Bibl.: [Anon.], dans le *Mercur de France*, septembre 1787, pp. 142, 179-180; E. Bellier et L. Auvray, 1882, t. I, p. 936.

Un an après que David ait exposé au Salon le *Serment des Horaces* (Louvre), Le Barbier s'inspire à son tour de l'histoire des Horaces mais en portant son choix sur un sujet moins statique et situé en plein air. Néanmoins, on retrouve dans ce grand dessin bien des caractéristiques du style de David: composition rigoureuse, avec peu de personnages, influence des modèles antiques qui n'exclut pas l'observation scrupuleuse de la nature. Plus encore que David, Le Barbier exagère les saillies de tous les muscles de ses «personnages» et leur donne un relief qui rappelle celui de la statuaire, mais aussi la puissance des formes de Le Brun. Nul geste excessif enfin ne vient troubler le caractère noble de la scène du premier plan, construite en pyramide et où l'artiste a voulu suggérer le sens de l'espace. Il faut signaler que ce dessin, d'une exécution très achevée et d'un style nettement pictural, ne semble pas avoir été remarqué par les critiques du Salon. Hormis une mention laconique dans le *Mercur de France* qui préfère les dessins de Le Barbier à sa peinture, les seuls commentaires, généralement défavorables, parus en 1787 sur l'artiste, concernent son tableau *Le*

courage des femmes de Sparte (Salon de 1787, n° 137, Louvre). Or, si l'on songe à l'intérêt suscité par la présentation, à ce même Salon, de la *Mort de Socrate* de David (New York, Metropolitan Museum of Art) on serait tenté d'y trouver l'explication du silence qui entoura cette année-là les envois de Le Barbier. Ce dessin ainsi que le suivant, furent gravés par un élève de Le Barbier, J.-J. Avril Le Jeune (1771-1835). Le Barbier possédait une épreuve de la gravure du *combat des Horaces*, (cf. n° 382 du catalogue de sa vente en 1826).

A.S.

Pontoise, musée Tavet-Delacour

Coriolan chez les Volsques, cédant aux prières de sa mère, de sa femme et aux dames romaines, renonce à se venger de Rome

Mine de plomb, plume et encre noire, lavis gris.

H. 0,508; L. 0,687.

S.D.b.g.: *Le Barbier l'aîné in. 1788*.

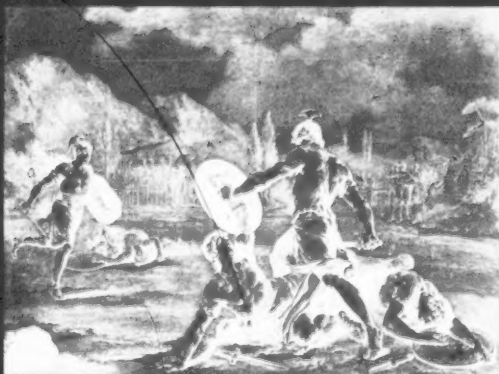
Hist.: Voir le n° précédent (Inv. D. 900-4-2).

Exp.: 1789, Salon, n° 100; 1971-1972, Pontoise, n° 67, repr. 23.

Bibl.: E. Bellier et L. Auvray, 1882, t. I, p. 936.

Condamné à l'exil par le peuple romain qui n'admit pas sa politique oligarchique, Caius Marcius Coriolan, général romain du V^e siècle av. J.-C., se réfugia alors chez les Volsques. Poussé par le désir de se venger, il les incita à entrer en guerre contre les Romains et prit lui-même le commandement d'une armée. Le Sénat l'ayant en vain supplié de ne pas porter les armes contre sa patrie, sa nièce, Veturie, et sa femme, Volumnie, vinrent implorer sa clémence. Coriolan, vaincu par leurs prières, ordonna à ses troupes de se retirer mais les Volsques ne lui pardonnèrent pas cette décision et le condamnèrent à mort (Plutarque, *Vies*, ou Tite Live, *Histoire romaine*). Ce dessin apporte un nouveau témoignage d'un goût pour les sujets dramatiques et moraux commun à tous les artistes néo-classiques et qui les poussa à représenter ce que R. Rosenblum appelle un «Exemplum Virtutis». Une fois encore, Le Barbier choisit un thème héroïque, tiré de l'histoire romaine (Galloche en 1747, Desoria en 1793, P.-N. Guérin en 1795, l'ont eux aussi interprété) et le traite en suivant fidèlement les préceptes de David.

Faisant en quelque sorte pendant au dessin précédent (voir le n° 89), le *Coriolan* est cette fois-ci construit en frise, avec un rythme de trois verticales, où l'on peut déceler peut-être





90

l'influence de certaines compositions de Poussin: celles de la série des *Sept Sacrements* exécutés pour Chantelou (v. 1644-1647).

Pontoise, musée Tavet-Delacour

A.S.

91 a Consécration de Cora au Soleil

Plume et encre noire, lavis gris sur traits de crayon.
H. 0,208; L. 0,250.

S.b.g.: *Le Barbier l'ainé*.

Hist.: Fait partie d'une suite de six dessins reliés en un album de maroquin rouge, de format in-4° oblong; coll. Olry-Roederer; coll. Raphaël Esmerian, 3^e vente, Paris, Palais Galliera, 6 juin 1973, n° 64; acquis à cette vente par le musée de Rouen (Inv. 973-8-1).

Bibl.: L. Hauteœur, février 1909, pp. 166-167; Chantelou, 9 juin 1973, p. 13.

Ce dessin forme, avec les cinq suivants dont deux sont datés 1810 (cf. n° 91 c et 91 f), une suite se rapportant au livre de Marmontel *Les Incas ou la destruction de l'empire du Pérou* (1777). Publiée dix ans après le *Bélisaire*, l'histoire des *Incas* devait fortement contribuer à accroître la renommée de son auteur qui, dans cette épopée en prose, prend la défense de la liberté des opinions religieuses. Ainsi, déclare-t-il dans son *Épître dédicatoire au roi de Suède*: «Le but de cet ouvrage est donc, et je l'annonce sans détour, de contribuer, si je le puis, à faire détester de plus en plus le fanatisme destructeur.» La Harpe jugeait le livre excellent et plein d'une morale élevée. Il est vrai, comme le souligne Marie-Laure Guillot (cf. cat. exp. J.-F. Marmontel et son temps, Bort-les-Orgues, 1973, p. 56), que ce poème historique est surtout le prétexte à un enseignement philosophique et moral et les passages dramatiques ou émou-

vants qu'il renferme sont bien de nature à exciter l'imagination d'un artiste épris de grandeur.

Les six dessins de Le Barbier n'ont pas à notre connaissance été gravés; nulle mention de ceux-ci, d'autre part, dans le catalogue de la vente Le Barbier (27 novembre 1826). Il est néanmoins possible de les situer par rapport au texte de Marmontel, car ils reprennent six des dix illustrations conçues par Moreau le Jeune pour la première édition de l'ouvrage (1777). Il ressort même, de cette comparaison, que Le Barbier s'est peut-être simplement contenté d'adapter les vignettes de Moreau au nouveau style. Prenons, par exemple, ce dessin, le premier de la série, et qui représente la consécration de trois jeunes Vierges au soleil (chapitre III): «Deux de ces filles charmantes avoient la sérénité du bonheur peinte sur le visage (...); l'autre, et la plus belle des trois, quoiqu'avec la même candeur et la même innocence qu'elles, laissoit voir la mélancolie et la tristesse dans ses yeux (...) lorsqu'on fit entendre à ces trois jeunes Vierges la loi qui attachoit des peines si terribles à l'infraction de leur vœu, les deux compagnes de Cora l'écoutèrent sans trouble et presque sans émotion; elle seule, par un instinct qui lui présageoit son malheur, sentit son cœur saisi d'effroi: on vit ses couleurs s'effacer, ses yeux se couvrir d'un nuage, les roses même de sa bouche pâlir, se faner et s'éteindre; et ses lèvres tremblèrent en prononçant le vœu que son cœur devoit abjurer.»

La composition imaginée par Moreau est traduite par Le Barbier avec calme et noblesse: l'opposition rythmée des deux principaux groupes de personnages, placés dans un cadre architectural imposant et dépouillé, renforce la solennité de la scène qui, notons-le au passage, n'est pas sans rappeler la consécration des Vestales dans l'ancienne Rome. Les cinq dessins suivants sont traités dans le même style; présentés côte à côte, dans cette exposition, ils nous permettent d'évoquer une des dernières manifestations de la carrière de Le Barbier illustrateur, débutée avec les *Œuvres complètes* de J.-J. Rousseau (1777), poursuivie jusqu'en 1805 avec les *Métamorphoses d'Ovide*, dans la traduction de Villeneuve.

Rappelons à ce propos qu'à la troisième vente Esmerian (Paris, Galliera, 6 juin 1973) figurait au n° 31, un exemplaire des *Aventures de Télémaque* de Fénelon, de l'imprimerie de Monsieur (1785), auquel étaient joints vingt-cinq dessins originaux de Le Barbier jamais gravés et, au n° 59, un exemplaire des *Amours pastorales de Daphnis et Chloé* de Longus, de l'imprimerie de Monsieur (1787), enrichi des dessins originaux de Le Barbier et des planches correspondantes.

A.S.

Rouen, musée des Beaux-Arts



91 a



91 b



91 c

91 b Telasco et Amazili dans l'incendie du palais de Montezume

Plume et encre noire, lavis gris sur traits de crayon.
H. 0,208; L. 0,246.

Hist.: Voir le n° 91 a (Inv. 973-8-2).

Bibl.: Voir le n° 91 a.

Illustration d'un passage du chapitre X de l'histoire des *Incas* (cf. le numéro précédent).

Orozimbo, cacique mexicain, venu demander asile au roi de Quito, Ataliba, lui fait le récit des malheurs de sa patrie, envahie par les troupes espagnoles dirigées par Cortès. Orozimbo raconte l'incendie du palais où se trouvait sa sœur Amazili et comment le fiancé de celle-ci, Telasco, parvint à la retrouver. Amazili supplia Telasco de la tuer d'une de ses flèches mais celui-ci n'en eut pas le courage: «Trois fois son amante l'implore, et trois fois sa main se refuse à percer ce cœur dont il est adoré.» Finalement, Telasco se décide à tenter de fuir avec Amazili.

La composition de *Le Barbier* dérive nettement de celle de Moreau le Jeune mais elle est traitée dans un esprit différent. Si Moreau semble avoir illustré le moment où Amazili conjure Telasco de la tuer, *Le Barbier*, à notre avis, a évoqué le moment suivant, c'est-à-dire la décision de fuir prise par les deux amants. Et l'on notera que le dessin de *Le Barbier*, est empreint d'une tension héroïque, qui n'apparaît pas dans la vignette de Moreau le Jeune.

A.S.

Rouen, musée des Beaux-Arts

91 c Projet de mariage entre Alonzo de Molina et une jeune Indienne

Plume et encre noire, lavis gris sur traits de crayon.
H. 0,209; L. 0,254.

S.D.b.g.: *Le Barbier l'ainé*, 1810.

Hist.: Voir le n° 91 a (Inv. 973-8-3).

Bibl.: Voir le n° 91 a.

Illustration d'un passage du chapitre XIX de l'histoire des *Incas* (cf. le n° 91 a).

Alonzo de Molina, l'un des compagnons de Pizarro venu reconnaître la côte et le fort de Tumbès, a préféré se séparer de son chef qui médite une attaque contre les Indiens. Ceux-ci apprécient la bonté et la sagesse du jeune Molina qu'ils voudraient marier à l'une des leurs. Dans ce but, quelques mères viennent lui présenter leurs filles. «Daigne agréer, lui disoient-elles, cette jeune et douce compagne. Elle excelle à filer la laine; elle en fait les plus beaux tissus. Elle est sensible; elle t'aimera. Tous les matins, à son réveil, elle soupire après un époux; et du moment qu'elle t'a vu, tu es l'époux que son cœur désire.»

Comme nous l'a fait remarquer Simone Besques, le sujet du dessin n'est pas sans rappeler celui, si souvent représenté, d'Achille et de Briséis.

A.S.

Rouen, musée des Beaux-Arts

91 d Amazili et Telasco sauvés du naufrage par Orozimbo.

Plume et encre noire, lavis gris sur traits de crayon.
H. 0,208; L. 0,249.

S.b.g.: *Le Barbier l'ainé*.

Hist.: Voir le n° 91 a (Inv. 973-8-4).

Bibl.: Voir le n° 91 a.

Illustration d'un passage du chapitre XXV de l'histoire des *Incas* (cf. le n° 91 a). Le vaisseau espagnol sur lequel avaient embarqué Amazili et Telasco, a fait naufrage devant Tumbès, mais les deux Mexicains sont sauvés par Orozimbo.

«Amazili saisit la main qu'il lui tendoit. Il la prend dans ses bras, l'enlève et reconnoît sa



91 d



91 e



91 f

sœur, une sœur adorée. Il jette un cri. «Ciel, est-ce toi! ma sœur! ma chère Amazili!» «Ah, laisse-moi, dit-elle, d'une voix expirante, et sauve Telasco.» A ce nom, Orozimbo la laissant étendue au milieu des rameurs, s'élance dans les flots, où son ami surnage encore; il le saisit par les cheveux, dans le moment qu'il enfonçoit, regagne la barque, y remonte, et y enlève son ami.»

Rouen, musée des Beaux-Arts

91 e Les amours de Cora et d'Alonzo de Molina

Plume et encre noire, lavis gris sur traits de crayon.
H. 0,207; L. 0,251.
S.b.g.: *Le Barbier l'ainé*.

Hist.: Voir le n° 91 a (Inv. 973-8-5).

Bibl.: Voir le n° 91 a.

Illustration d'un passage du chapitre XXVIII de l'histoire des *Incas* (cf. le n° 91 a).

L'éruption du volcan de Quito menaçant de détruire le palais, Alonzo de Molina sauve la jeune prêtresse Cora dont il est amoureux et l'emmène «dans un vallon délicieux». Le lendemain, Cora, effrayée, fait part à Molina du vœu qui l'a consacrée au Soleil et des dangers qu'elle court, elle et sa famille, puisqu'elle a failli à son serment. Ce récit plonge Molina dans le plus profond désespoir. «Cora, désolée et tremblante, étoit revenue à ses cris, étoit tombée à ses genoux. Il la regarde, il la prend dans ses bras, l'arrose de ses pleurs, se sent baigner des siens, lui jure un éternel amour.» Le sentimentalisme dont témoigne le dessin est bien semblable à celui du tableau que Le Barbier exposa au Salon de 1781: *Un Canadien et sa femme pleurant au tombeau de leur enfant*, également conservé au musée de Rouen.

Rouen, musée des Beaux-Arts

91 f Barthélémy de las Casas sauvé de la mort par le lait d'une Indienne

Plume et encre noire, lavis gris sur traits de crayon.
H. 0,210; L. 0,251.
S.D.b.g.: *Le Barbier l'ainé*, 1810.

Hist.: Voir le n° 91 a (Inv. 973-8-6).

Bibl.: Voir le n° 91 a.

Illustration d'un passage du chapitre XLIII de l'histoire des *Incas* (cf. le n° 91 a).

Le vieux Barthélémy de las Casas est sur le point de mourir lorsqu'un Cacique, Henri, vient le voir, accompagné de sa jeune femme, afin de tenter de le sauver. «Mes frères, tes enfants, dit le Cacique, allarmés de ton mal, sont venus affliger mon âme. Je n'ai pu résister à l'impatience de te voir. Si j'étois pris, je sais ce qui m'attend; mais j'ai voulu m'y exposer pour venir embrasser mon père. Ecoute, ajouta le Sauvage, en soulevant sa tête, ils disent que tu es attaqué d'une maladie à laquelle le lait de femme est salutaire. Je t'amène ici ma compagne. Elle a perdu son enfant; elle a pleuré sur lui; elle a baigné du lait de ses mamelles la poussière qui le couvre; il ne lui demande plus rien. La voilà. Viens, ma femme, et présente à mon père ces deux sources de la santé. Je donnerois pour lui ma vie; et si tu prolonges la sienne, je chérirai jusqu'au dernier soupir le sein qui l'aura allaité (...). Las Casas, pénétré jusqu'au fond de l'âme, voulut refuser ce secours. «Ah, cruel! s'écria le Cacique, dis-nous donc, si tu veux mourir, quel est l'ami que tu nous laisses (...).» Cette scène attendrissante, caractéristique de la tendance au sentimentalisme moralisateur qui apparaît en France vers 1750-1760 (cf. L. Hauteceur, 1909, pp. 166-167) fait penser à un épisode un peu similaire tiré de Valère Maxime et fréquemment représenté au XVIII^e siècle: celui du dévouement de la fille de Cimon qui venait quotidiennement rendre visite à son père, emprisonné, pour le

nourrir de son lait. Par ailleurs, la composition même du dessin de Le Barbier peut être considérée comme l'une des dérivations de l'œuvre de Poussin, la *Mort de Germanicus*, dont la vogue était considérable à l'époque.

A.S.

Rouen, musée des Beaux-Arts

Jean-Laurent Le Geay

Paris?, vers 1710 — ?, vers 1786

Premier prix de l'Académie d'Architecture en 1732, Le Geay fut pensionnaire à Rome de 1737 à 1742. Rentré à Paris, il fut le maître de Marie-Joseph Peyre, de Charles de Wailly et surtout d'Etienne-Louis Boullée. En 1747 il donnait les plans de l'église Sainte-Hedwige de Berlin et, en octobre 1748, était appelé à la cour de Schwérin. Il y resta jusqu'en 1756, date à laquelle il fut nommé Premier architecte du roi de Prusse, Frédéric II; il devait, à Berlin, concevoir les communs du Nouveau Palais de Potsdam. Il quitta l'Allemagne en 1763 et est cité en 1768 en Angleterre. Le Geay se trouva dès lors sans travail; il exposa au Salon de Toulouse en 1774 et 1777, et est mentionné la même année à Marseille; on perd alors sa trace. Le Geay, dont on ne connaît que quelques dessins, est considéré comme le père de la génération néo-classique et est cité comme tel par Charles-Nicolas Cochin: «On peut donner pour première époque du retour d'un meilleur goût, l'arrivée de Legeay architecte, qui avoit été pensionnaire à Rome. C'étoit un des plus beaux génies en architecture qu'il y ait eu. [...] Quoi qu'il en soit, comme le goût de Legeay étoit excellent, il ouvrit les yeux à beaucoup de gens. Les jeunes architectes le saisirent autant qu'ils purent, peut-être plutôt parce qu'il leur parut nouveau que par un véritable sentiment de ses beautés. On vit changer sensiblement l'école d'architecture au grand étonnement de tous les architectes anciens de l'Académie» (Ch.-N. Cochin, éd. 1880, pp. 141-142). Contemporain de Soufflot et de Clérissieu, Le Geay exerça une influence déterminante sur l'évolution de l'architecture, aussi doit-on regretter que son œuvre soit encore très mal connue. Alors que ses idées se réalisèrent, en fait, dans les travaux de ses élèves, il inaugura la tendance au monumental et même à la mégalomanie, dont le meilleur exemple fut ensuite Boullée, et institua une nouvelle forme de dessin d'architecture, aux intentions picturales, ajoutant à un dessin achevé et détaillé des paysages ou des vues cavalières situant le monument projeté dans son contexte.

J.V.

92

Projet de monument circulaire

Plume et encre noire, lavis gris.

H. 0,300; L. 0,442.

S.b.g.: J. Le Geay inv. et f.

Hist.: Coll. Combettes; entré au musée en 1898 (Inv. n° 208).

Il s'agit d'un important dessin inédit de Jean-Laurent Le Geay, le seul actuellement conservé en France avec celui récemment acquis par le Louvre et publié par A. Sérullaz (1972, n° 2). Si l'on excepte les copies exécutées par Sir William Chambers et conservées à Londres au Victoria and Albert Museum (H. Harris, 1967, p. 191) et au Royal Institute of British Architects (H. Harris, 1967, p. 192, pl. 15), on peut principalement citer comme dessins originaux un *Paysage avec ruines antiques* à l'Art Institute de Chicago (P. Rosenberg, février 1973, p. 77, p. 78, fig. 1), quatre *frontispices*, à la plume, à la Bibliothèque de l'Arsenal (cf. J.-M. Pérouse de Montclos, 1969, p. 44, pl. 12), une *Vue du Casino de Marino* dans la collection de Miss Lambert John (H. Harris, 1967, p. 191, pl. 39) ainsi que deux dessins exposés à Londres en 1968 (n° 420 et 421), l'un à la sanguine dans la collection John Harris à Londres, l'autre à la plume et au lavis gris conservé à Berlin (Kunstbibliothek der Staatlichen Museen).

On reconnaît à Le Geay l'invention de la forme néo-classique du mausolée de plan circulaire qui fut développée par les architectes de la génération suivante, principalement par Boullée. Le monument figuré sur notre dessin pourrait être identifié comme un projet de mausolée probablement destiné à un personnage royal prénommé Henri; on remarque en effet au centre, sur le fronton, l'initiale H, et vers la droite, dans une cartouche, une inscription incomplète: *Henri... Edifica...*; il faut, d'autre part, remar-

92



quer la forme rare de cette tholos avec un couronnement de profil extérieur concave, parti exceptionnel que l'on retrouve en 1771 dans un projet de fabrique pour les jardins de Ménars dû à N.-M. Potain et conservé aux archives départementales de Blois (M. Mosser, 1973, p. 286, repr. 11).

On retrouve ici le goût de Le Geay pour la figuration de monuments au sein d'un paysage composé et achevé ainsi que cette manière très légère et parfois déchiquetée de représenter la végétation ou les arbres, tout comme dans les dessins de Chicago, des collections John Harris et Miss Lambert John.

Le Geay exposa au Salon de Toulouse en 1774 (n° 129 à 132), puis en 1777 (n° 238 et 239). Ceci expliquerait peut-être que l'un de ses dessins, resté ensuite dans la région, puisse se trouver à Albi; il est toutefois difficile de vouloir en déduire une datation. Jusqu'ici très mal connue, la chronologie de Le Geay ne peut nous fournir d'autres éléments pour ce dessin qui aurait pu être exécuté dès les années 1730, soit par exemple lors du séjour italien entre 1737 et 1742. Si cette hypothèse pouvait être vérifiée, elle justifierait pleinement le rôle de précurseur qui lui a toujours été attribué.

J.V.

Albi, musée Toulouse-Lautrec

Guillaume-Guillon Lethière

Sainte-Anne (La Guadeloupe), 1762 — Paris, 1832

Il vient en France en 1774 et travaille trois ans à l'Académie Royale de Rouen sous la direction de Descamp. A Paris, il a pour professeur Doyen. Il obtient en 1786 le Second Grand Prix de Rome avec *La Cananéenne aux pieds de Jésus* (musée d'Angers) et par faveur spéciale est admis comme élève pensionnaire à Rome. Il revient à Paris en 1792 et à partir de 1793, expose assez irrégulièrement au Salon jusqu'à sa mort. Après un voyage en Espagne en 1804 avec Lucien Bonaparte qui l'avait chargé de l'organisation d'une collection de maîtres espagnols, il devient, à la mort de Suvée, Directeur de l'Académie de France à Rome, poste qu'il occupe de 1807 à 1817. En 1819, il était nommé professeur de l'Ecole des Beaux-Arts, en 1825, membre de l'Institut. Son œuvre reste mal connue. On sait qu'il avait le projet d'exécuter les quatre grandes époques des révolutions romaines, *Junius Brutus*, *La mort de Virginie*, *La mort de César*, *La défaite de Maxence par Constan-*

tin; seules les deux premières compositions, conservées au Louvre, furent réalisées l'une en 1812, l'autre en 1831.

J.L.

93

Brutus condamne ses fils à mort pour avoir conspiré contre la République

Plume et encre brune, lavis brun rehaussé de blanc; papier collé sur toile.
H. 0,602; L. 0,900.

Une inscription en bas et à droite: *G. Le Thière, à son ami Arnaut, Membre de l'Institut et de la Légion d'honneur, 1807.*

Hist.: Coll. Arnaut; vente Arnaut, Paris, à l'Institut, 15-18 avril 1835, n° 17 [avec le commentaire suivant: «La mort des fils de Brutus. Magnifique dessin. Première pensée du tableau appartenant au gouvernement, et qui a fait tant d'honneur à l'artiste. Cette belle et grande composition est traitée avec beaucoup de verve. C'est un hommage de Le Thière à son ami Arnaut.»]; coll. Aristide Boullet-Lacroix (Château-Gontier, 1805 — Enghien, 1848); legs Aristide Boullet-Lacroix à la ville en 1848.

Exp.: 1900, Paris, n° 1144.

Bibl.: T. Abraham, *catal. musée*, 1876, pp. 16-17.

A droite, Brutus et son collègue Collatinus assistent au supplice; derrière eux, les sénateurs; l'un des deux fils de Brutus a été décapité et le bourreau montre sa tête à la foule; son cadavre est à demi-couvert d'une draperie; des lieutenants amènent devant Brutus le second de ses fils; les Romains élèvent leurs mains vers l'inflexible juge; Collatinus se détourne et se voile le visage; d'autres conjurés sont amenés vers le bourreau.

En 1788, influencé par les mêmes idées que David (cf. n° 19), Lethière envoyait comme travail obligatoire de pensionnaire une esquisse sur le sujet de la condamnation des fils de Brutus. Cette esquisse devait être exposée au Salon de 1795 (n° 353), puis, à nouveau, au Salon de 1801 (n° 229; elle appartenait alors à la collection Raymond). Les critiques du temps, encore sous l'impression des événements récents, protestèrent; ainsi on lit dans *Arlequin de retour au Museum*: «Toujours du sang, des échafauds/Lethière, cachez donc vos esquisses.»

On ne sait si le dessin exposé ici est en rapport avec l'esquisse de 1788. En effet, le procès-verbal des commissaires nommés pour l'examen des ouvrages envoyés par les Elèves Pensionnaires à Rome indique seulement à propos du travail de Lethière: «L'esquisse est belle; le fond est beau et bien en perspective. Les académies, quoiqu'un peu lourdes, sont bien dessinées» (A. de Montaiglon, 1889, t. IX, p. 387); quant à la lettre de Ménageot, du 24 septembre 1788, elle n'apporte pas davantage de précisions sur la composition: «Il y a beaucoup de génie d'expression et de caractère dans le dessin, qui

THE ART EXHIBITION CATALOGUES OF
THE NATIONAL MUSEUMS OF FRANCE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a three-part serial number. The first part of the serial number designates the sales list in which the title was first announced. The second part indicates the agent of publication, i.e. the museum, gallery or organisation that was responsible for the publication of the catalogue. The third part of the serial number is the number allotted to that title.

Copyright of the original edition: Editions des Musées nationaux-Paris-France. The microfiche edition is published by permission of the Editions des musées nationaux-Paris-France.

Technical data:

Producing laboratory: NCR Ltd, Boreham Wood, Herts, England.

est d'un excellent style et qui transporte au temps de l'événement» (cité par A. Lecoy de la Marche, novembre 1872, p. 416).

Quoi qu'il en soit, ce dessin est évidemment en rapport avec la gravure de Coqueret, de mêmes dimensions (cf. B.N., Cabinet des Estampes AA 6 [Lethière]), éditée le 20 frimaire an III - 10 novembre 1794. Il est même probable qu'il ait précisément servi à la gravure; une phrase de J. Renouvier (1863, p. 131) qui évoque plusieurs dessins pour cette gravure est à rapprocher du fait que l'œuvre présentée ici est composée de onze morceaux juxtaposés; en ce cas, s'agirait-il du dessin admiré par T.-C. Bruun-Neergaard (1801, pp. 166) dans la collection d'Eulalie Morin (élève de Lethière qui dut mourir vers 1801) et que l'artiste aurait récupéré ?

Ce dessin, étant donné la date de publication de la gravure, semble bien allusif à la situation politique du moment. Aussi, quelques années plus tard, Lethière réalisait une version plus acceptable pour un public encore traumatisé par la Terreur — il s'agit du grand tableau conservé au Louvre (T. H. 4,400; L. 7,800) qui fut exposé à La Trinité des Monts à l'automne de 1811 (cf. *Le Mercure de France*, janvier 1812, p. 136), puis, en 1812, au Salon (n° 583). Certains critiques devaient d'ailleurs à cette occasion protester. M [iel] rappelle dans sa *Revue des Tableaux du Salon* (p. 9) : «Ce superbe tableau de M. Lethière n'a pas l'approbation générale». Quelques critiques demandent : «Où a-t-il placé la tête coupée ?». L'on connaît de nombreuses esquisses peintes (musée d'Orléans, coll. particulières) ou dessinées (musée de Besançon; pierre noire sur papier bleuté, H. 0,296; L. 0,463, repr. par H. Bardou, avril 1963, p. 223 — mais ne s'agirait-il pas d'une réplique ?) pour ce tableau; elles ont été répertoriées par le Service de Documentation des Peintures du Louvre.

Enfin, il faut signaler les deux dessins conservés à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris qui sont en relation directe avec le dessin présenté : *Sujets tirés de l'histoire antique* (n° 1211, plume, encre brune sur traits de crayon, H. 0,133; L. 0,194 et n° 1212, plume, encre brune, lavis brun. H. 0,157; L. 0,200).

J.L.

Château-Gontier, musée municipal

Charles Meynier

Paris, 1768 — *id.*, 1832

Cet élève de Vincent, que Boilly (1761-1845) a représenté dans une petite esquisse du musée de Lille, remporte en 1789, en même temps que Girodet, le Grand Prix qui lui ouvre les portes de l'Académie de France à Rome. Les événements révolutionnaires y abrègent son séjour; il quitte l'Italie en 1793.

De retour à Paris, Meynier expose régulièrement au Salon, de 1795 à 1824. Les commandes impériales lui donnent l'occasion d'exercer son talent dans le genre moderne: il participe en 1807 au concours destiné à commémorer la *Bataille d'Eylau* et remporté par Gros; l'esquisse de Meynier est au musée de Versailles, le dessin au Louvre (cf. Ch.-O. Ziesenis, 1960, pp. 213-220). L'artiste fournit aussi les dessins (conservés au Louvre) pour les bas-reliefs et statues de l'arc du Carrousel. La Restauration enfin, lui commande la décoration de plafonds pour les salles du Louvre. Et en 1826, il peint des grisailles pour la Bourse de Paris.

Davidien convaincu, Meynier ne dédaigne cependant pas le genre historique «troubadour»:





94

Saint Vincent de Paul (1824, cathédrale de Lyon; dessin au musée de Pontoise, cf. *Répertoire*). Il laisse une importante production graphique, dessins à la plume et au lavis au tracé nerveux et insistant qui seront dispersés lors des deux ventes successives de sa collection (26 novembre 1831; 26 novembre 1832) et caractéristiques de sa façon de travailler: «on y verra avec un grand intérêt, sans doute, de combien de manières différentes il traitait un sujet avant d'adopter une pensée qu'il modifiait souvent encore en l'exécutant» (cf. notice précédant le catalogue de la vente de 1831).

N.V.

94

Milon de Crotone dévoré par les loups

Plume et encre noire, lavis brun sur traits de crayon.
H. 0,361; L. 0,266.

Ab.d. à la plume: Meynier. Inscription au verso: *fait et donné à Chenard par Son Ami Meynier ce 24 Thermidor an 3.*

Hist.: Donné par l'artiste à M. Chenard (cf. an. ms. au verso du dessin); Coll. Chenard, vente, Paris, 17 décembre 1832, n° 55; coll. J. Canonge; legs J. Canonge au musée de Montpellier en 1865; entré en 1870; marque du musée en bas à droite (Inv. 870-1-47).

Milon de Crotone, fils de Diotime, était un athlète réputé en Grèce pour sa force extraordinaire. «La confiance qu'il avait en ses forces lui devint fatale à la fin. Ayant trouvé en son chemin un vieux chêne entr'ouvert par quelques coins qu'on y avait enfoncés par force, il entreprit d'achever de le fendre avec ses mains; mais comme l'effort qu'il faisait pour y parvenir

dégagea les coins, ses mains se trouvèrent prises et serrées par le ressort des deux parties de l'arbre, qui se rejoignirent de manière que, ne pouvant se débarrasser, il fut dévoré par les loups» (cf. Fr. Noël, *Dictionnaire de la fable...* Paris, t. II, 1823, p. 151-152). Racontée notamment par Valère Maxime, Pausanias et Diodore de Sicile, la mort de Milon de Crotone inspira à Puget un célèbre groupe en marbre (au Louvre) mais où le sculpteur prit la liberté de faire dévorer le héros par un lion.

Meynier respecte, quant à lui, scrupuleusement les textes anciens, s'inspirant pour l'attitude de son personnage, du groupe du *Laocoon* (Vatican). A ce titre, on peut rapprocher sa composition de celle du *Milon de Crotone* de Bachelier (Salon de 1761; National Gallery of Ireland, Dublin) que Diderot avait critiquée sévèrement: «Avez-vous jamais rien vu de si mauvais, avec tant de prétention (...). Première, c'est la tête et le bras du Laocoon antique. Mais Laocoon a saisi avec ce bras un des serpents dont il cherche à se débarrasser, et le Milon de Bachelier se laisse bêtement dévorer une jambe par un loup qu'il étranglerait avec sa main libre, s'il songeait à s'en servir (...). Tel est le geste que fait précisément, mais en vain, le Milon de Meynier.

Au Salon de 1796, l'artiste exposa un tableau représentant *Milon de Crotone voulant essayer sa force est surpris et dévoré par un lion*, pendant de celui exposé en 1795 (n° 367): *Le lion d'Androclès*, mais rien ne permet pour le moment de supposer que le dessin du musée de Montpellier puisse être une étude pour le tableau de 1796.

A.S.

Montpellier, musée Fabre

95

La France triomphante encourageant les Sciences et les Arts au milieu de la guerre

Plume et encre brune, lavis brun sur traits de crayon.
H. 0,595; L. 0,758.

Inscription en bas à gauche, à la plume: P.P. Prud'hon l'an 2.

Hist.: Coll. part., Lyon, marque en bas à gauche et en haut à droite (non répertoriée par Lugt); acquis en 1974 par le musée d'Alençon.

Il est certes difficile de trouver le fondement de la surprenante inscription apposée en bas à gauche de cette œuvre, dont le style, en aucun cas, ne peut faire penser à celui de Prud'hon mais est en revanche tout à fait caractéristique de Meynier: notamment l'utilisation d'un trait continu, souvent anguleux pour cerner les formes, ainsi que la construction des visages totalement inexpressifs. Le dessin, jamais encore ex-



95

posé, est par ailleurs fort bien documenté: il s'agit de l'étude préparatoire pour l'esquisse peinte que Meynier soumit au concours instauré par le Comité de Salut Public en août 1793 dans le but de commémorer «les époques les plus glorieuses de la Révolution française» (Boulogne-Billancourt, Bibliothèque Marmottan; cf. J.-P. Cuzin, dans *cat. exp. David à Delacroix*, 1974-1975, n° 127).

Selon la description du tableau donné par C.-P. Landon (1806, t. XI, pp. 79-80), Meynier a représenté à l'extrême-gauche devant le chêne de l'Immortalité, la France, sous les traits d'une femme coiffée du bonnet phrygien et couronnée par le génie de la Victoire; au centre, l'Architecture, la Sculpture, la Peinture et la Musique, et «deux génies qui célèbrent la gloire de la France ou écrivent l'histoire de ses hauts faits». Dans les nuages, à l'extrême droite, Apollon et l'Abondance. Au tout premier plan, le monstre à plusieurs têtes peut symboliser soit les discordes qui bouleversèrent la France (explication donnée par Landon), soit plutôt la coalition des pays étrangers (hypothèse émise par J.-P. Cuzin et qui nous semble plus vraisemblable; voir pour comparaison la gravure dite de la Régénération française, Bibl. Nat., Est. Rés., Coll. Hennin, n° 10.747).

Précédant directement sans doute la toile de la Bibliothèque Marmottan, le dessin présente néanmoins un certain nombre de variantes — coiffures/des femmes, instrument tenu par la Musique, attitudes d'Apollon et de l'Abondance, inscriptions sur les médaillons, etc. — dont la plus notable, à notre avis, concerne l'Hydre humaine effondrée sur le sol. En choisissant finalement de la déporter, à l'extrême gauche, der-

rière la France, Meynier renforcera en effet la portée symbolique de la scène qui rappelle que «au sein des malheurs civils et des guerres longues et sanglantes qu'elle eut à soutenir, la France ne cessa jamais totalement de voir fleurir les arts et les lettres» (cf. C.-P. Landon, 1806, t. XI, p. 79).

A.S.

Alençon, musée des Beaux-Arts.

96

Le triomphe de la peinture française: apothéose de Poussin, de Le Sueur et de Le Brun

Plumé et encre brune, lavis brun et rehauts de blanc sur papier bleu.
H. 0,685; L. 0,335.

S.b.d. à la plume: Meynier. Annotation en bas à gauche au crayon: *Donné par Meynier.*

Hist.: Coll. Blaizot; don Blaizot au musée de Coutances vers 1886.

Exp.: 1900, Paris, n° 1172.

Bibl.: [Anon.], *cat. musée*, 1886, n° 15.

Exposé pour la première fois hors du musée de Coutances, ce dessin est l'étude pour le plafond de la salle Dûchatel, au Louvre, que Meynier peignit en 1820 et exposa successivement aux Salons de 1822, 1831 et 1833 (cf. Ch. Sterling et H. Adhémar, 1960, repr. 1278). L'esquisse peinte du plafond est également conservée au Louvre (*id.* n° 1277).

La composition du dessin est sensiblement différente de celle finalement adoptée, plus dépouillée et construite sur une arabesque claire-

96

ment définie. On remarquera en revanche ici l'élan dynamique donné en quelque sorte à la scène par le puissant envol de la figure du Temps brandissant sa faux. Notons également l'évolution survenue dans la conception même du sujet: l'allégorie du Triomphe de la Peinture française qui est au centre du dessin ayant en définitive été remplacée par l'apothéose des peintres.

Meynier décora trois autres plafonds au Louvre: en 1803, celui de la salle des reliefs hellénistiques et gréco-romains, la *Terre recevant des empereurs Adrien et Justinien le code des lois romaines dictées par la Nature, la Justice et la Sagesse*; en 1819, celui de l'actuelle Salle Percier, la *France sous les traits de Minerve protégeant les Arts* (dont la composition est sans doute en partie à l'origine du dessin de Coutances); en 1827, enfin, celui de la salle G des Antiquités égyptiennes, les *Nymphes du Parthénope, emportant loin de leurs rivages les Pénautes, images de leurs Dieux, sont conduites par la déesse des Beaux-Arts sur les bords de la Seine* (au Cabinet des Dessins du Louvre l'étude préparatoire pour ce plafond, Inv. RF. 34.725).

A la vente Meynier (26 novembre 1832) figurèrent seize études pour le plafond de l'apothéose des peintres (n° 38 et 39).

A.S.

Coutances, musée



Jean-Guillaume Moitte

Paris, 1746 — *id.*, 1810

Issu d'une famille de graveurs, Moitte entre à l'âge de quinze ans dans l'atelier de Pigalle, puis achève sa formation dans celui de Jean-Baptiste Lemoyne. Il remporte en 1768 le Premier Prix de Sculpture sur le sujet de *David portant la tête de Goliath* (bas-relief).

De santé fort délicate, il ne peut terminer son temps de pensionnaire à l'Académie de France à Rome (1771-1773) où cependant «il se mit à faire de sérieuses études d'après l'antique, dont le goût solide et majestueux se trouvait si conforme à son génie» (cf. Notice de F.-L. Regnault de Lalande, précédant le catalogue de sa vente après décès, 7-8 juin 1810, p. 111). C'est de l'étude de l'antiquité qu'il acquit encore cet amour pour les formes mouvementées et robustes qui caractérisent ses œuvres; aussi Emeric-David (1853, p. 202) le compara-t-il au statuaire grec Glycon.

Sa complexion fragile le cantonne dans le genre du bas-relief (1784, décorations pour l'Hôtel de Salm à Paris, pour les barrières de Paris) et l'empêche d'entreprendre des travaux de plus grande ampleur. Sa production dessinée est importante; il fournit des modèles à l'orfèvre Henri Auguste (cf. p. 21); il expose de nombreux dessins au Salon, de 1783 à 1810.

En 1783, il est agréé à l'Académie Royale de Peinture et Sculpture mais ne devint jamais académicien.

Au moment où éclate la Révolution, son épouse, Adélaïde-Marie-Anne Castellas, se met à la tête des femmes artistes qui, à son instigation et à celle de Mme Pajou, se rendirent à l'Assemblée Nationale le 7 septembre 1789 pour faire don à la patrie de leur bijoux (signifions que Mme Moitte fut l'auteur d'un *Journal* tenu de 1805 à 1807, publié en 1932, qui reste un précieux document sur la vie d'un ménage d'artistes sous l'Empire).

En 1792, Moitte est chargé de l'exécution d'un fronton pour le Panthéon, détruit sous la Restauration. De 1796 à 1798, il fait partie de la commission envoyée en Italie pour la recherche des objets des sciences et arts et, à son retour, il est nommé au conseil des artistes qui siégeait au Musée central des Arts (le Louvre actuel). L'Empire devait lui commander deux monuments importants: celui de *Desaix* (1805, chapelle de l'hospice du grand Saint-Bernard, modèle à Versailles) et la statue de *Custine* (1810, Versailles).

Artiste aujourd'hui quelque peu oublié, Moitte, ami de David qui dessina son portrait (Paris, Ecole des Beaux-Arts), fait partie de cette première génération de sculpteurs partisans du

retour à un style plus classique et plus sage; de ses dessins, Quatremère de Quincy disait qu'ils avaient contribué à répandre ce goût de l'Antiquité dont il s'était montré un si fervent disciple (1810).

N.V.

97

Polydore, fils de Priam, demandant la vie à Achille

Plume et encre noire, lavis brun et rehauts de blanc.

H. 0,280; L. 0,418.

S.b.g. à la plume (difficilement lisible): J.-G. Moitte Spteur.

Hist.: Coll. Pierre-Adrien Pâris; legs à la ville en 1819; dépôt de la Bibliothèque municipale au Musée des Beaux-Arts en 1843; marque du musée en bas à gauche (Inv. D. 2892).

Bibl.: P.-A. Pâris, 1806, n° 116; Ch. Weiss, *catal. musée*, 1821, n° 402; Lancrenon, *catal. musée*, 1844, n° 290; E. Bellier et L. Auvray, 1885, t. II, p. 106 (sous le titre *Hector et Achille*); A. Castan, *catal. musée*, 1889, p. 127; A. Estignard, 1902, p. 156, fig. 60; S. Lami, 1911, t. II, p. 168; M.-L. Cornillot, *catal. musée*, 1957, n° 109, repr.

Au chant XX de l'*Iliade*, Homère fait succomber Polydore sous les coups d'Achille: «Achille, lance au poing, marche alors sur le divin Polydore, fils de Priam, pareil aux dieux. Son père lui défendait de se battre; il était le plus jeune des fils de son sang; il était aussi le plus aimé de lui (...). Le divin Achille aux pieds infatigables l'atteint de sa javeline — au moment même où il cherche à tourner brusquement le dos — en plein corps, à l'endroit où se rejoignent les fermoirs en or de son ceinturon et où s'offre au coup une double cuirasse. La pointe de la lance se fraie tout droit sa route à côté du nombril. Il croule, gémissant, sur les genoux (...).» (vers 407 et suiv.). Peut-être projet pour un bas-relief, ce dessin, puissamment contrasté, doit être situé, pensons-nous, au début de la carrière de Moitte. Le musée de Besançon pos-

sède un autre dessin de cet artiste, qui est une illustration du chant X de la *Henriade*, de Voltaire (Inv. D. 2893; cf. M.-L. Cornillot, 1957, n° 110, repr.).

A.S.

Besançon, musée des Beaux-Arts

98

Jupiter accueillant Vénus dans l'Olympe

Plume et encre noire, lavis brun et gris avec rehauts de blanc.

H. 0,253; L. 0,162.

S.D.b.g. à la plume: Moitte Spteur 1780. Inscription au verso, de la main du peintre Fabre, offert par Monsieur Roger au Musée de Montpellier, 28 août 1827.

Hist.: Coll. Roger; don au musée de Montpellier en 1827 (Inv. 827-3-1).

Il est possible que ce dessin soit un projet d'illustration pour les *Amours de Psyché et de Cupidon* de La Fontaine. Plusieurs éléments de la composition rappellent, en tout cas, la célèbre décoration de Raphaël à la Farnésine, ayant précisément pour thème l'*Histoire de Psyché*, que Moitte avait pu étudier sinon durant son séjour à Rome, du moins à travers les gravures (cf. surtout la fresque représentant les *noces de Psyché*).

Signalons en outre que le dessin de Montpellier, par sa facture, où l'influence des modèles antiques n'a pas encore supprimé une certaine rondeur des formes propres au style «rocaille», et par sa composition même, est très proche



98

97



98

d'une feuille de même technique, mais de dimensions plus grandes, signée, conservée à l'Ecole des Beaux-Arts: *Les hommes et les dieux à l'aspect du premier ballon* (Inv. 1251).

A.S.

Montpellier, musée Fabre

99

Réponse de Louis XVI à La Fayette

Plume et encre noire, lavis gris.

H. 0,380; L. 0,235.

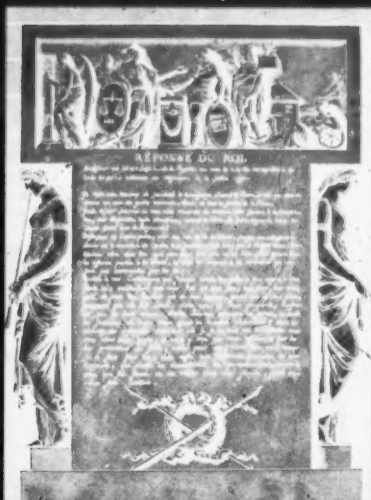
S.D.b.g.: dessiné par Moitte Sculpteur 1790.

Hist.: Coll. J.-E. Gatteaux; marque en bas à gauche (Lugt 852); don J.-E. Gatteaux au musée de Lille en 1881 (Inv. 1570).

Bibl.: H. Pluchart, *catal. musée*, 1889, n° 1570.

Le 13 juillet 1790, veille de la fête de la Fédération, La Fayette, à la tête des gardes nationales rassemblées à cette occasion, prononça devant Louis XVI, l'adresse suivante: «Sire, dans le cours de ces événements mémorables qui nous ont rendu des droits imprescriptibles, lorsque l'énergie du Peuple et les vertus de son Roi ont présenté aux Nations et à leurs Chefs de si grands exemples, nous aimons à révéler en votre Majesté, le plus beau de tous les titres, celui de Chef des Français et de Roi d'un peuple libre. Jouissez, Sire, du prix de vos vertus, et que ces purs hommages que ne pourroit commander le despotisme, soient la gloire et la récompense d'un Roi citoyen. Vous avez voulu que nous eussions une Constitution fondée sur la liberté et l'ordre public. Tous vos vœux, Sire, seront remplis: la liberté nous l'est assurée, et notre zèle vous garantit l'ordre public. Les Gardes Nationales de France jurent à Votre Majesté une obéissance qui ne connoitra de bornes que la Loi, un amour qui n'aura de terme que celui de notre vie» (cf. B.N. Imprimés 8° Lb³⁹ 9108).

Louis XVI répondit en des termes non moins généreux: «Je reçois avec beaucoup de sensibilité les témoignages d'amour et d'attachement que vous me donnez au nom des Gardes Nationales, réunies de toutes les parties de la France. Puisse le jour solennel où vous allez renouveler en commun votre serment à la Constitution, voir disparaître toutes dissensions, ramener le calme, et faire régner les Loix et la Liberté dans tout le Royaume. Défenseurs de l'ordre public, amis des Loix et de la Liberté, songez que votre premier devoir est le maintien de l'ordre et la soumission aux Loix; que le bienfait d'une Constitution libre doit être égal pour tous; que plus on est libre, plus graves sont les offenses portées à la liberté, les actes de violence et de contrainte qui ne sont pas commandés par la Loi. Redites à vos concitoyens



99

que j'aurois voulu leur parler à tous comme je vous parle ici; redites-leur que leur Roi est leur Père, leur Frère, leur Ami; qu'il ne peut être heureux que de leur bonheur, grand que de leur gloire, puissant que de leur liberté, riche que de leur prospérité, souffrant que de leurs maux. Faites surtout entendre les paroles, ou plutôt les sentiments de mon cœur dans les humbles chaumières et dans les réduits des infortunés. Dites-leur que si je ne puis me transporter avec vous dans leurs asyles, je veux y être par mon affection et par les Loix protectrices du faible; veiller pour eux, vivre pour eux mourir s'il le faut pour eux: dites enfin aux différentes Provinces de mon Royaume, que plutôt les circonstances me permettront d'accomplir le vœu que j'ai formé de les visiter avec ma famille, plutôt mon cœur sera content» (cf. B.N. Imprimés, 4° Lb³⁹ 3747). C'est donc ce second texte que Moitte a illustré, en trompe-l'œil: la frise que soutiennent deux figures féminines soufflant dans une trompette, évoque le serment que Louis XVI devait prononcer le lendemain, au champ de Mars.

Aucun document ne permet actuellement de savoir dans quel but le dessin a été exécuté. Il ne s'agit pas en tout cas d'un projet pour la décoration de l'arc de triomphe élevé par Cellerier au champ de Mars à l'occasion de la Fête de la Fédération (cf. la gravure de Berthault, Bibliothèque Nationale, Est. Ef. 72a II), et l'Autel de la Patrie, où tour à tour La Fayette, le président de l'Assemblée constituante, et Louis XVI prêtèrent serment, était simplement peint en faux marbre. On peut alors supposer que le dessin était destiné à la gravure, afin de commémorer l'événement qui marquait l'apogée

99

du mouvement fédératif et symbolisait, un an après la prise de la Bastille, l'affirmation de l'unité nationale fondée sur la libre volonté des populations et la fidélité au roi (cf. catal. exp., *Les Fêtes de la Révolution*, Clermont-Ferrand, 1974, n° 5 à 15).

Indépendamment de ses implications historiques, la composition offre un exemple significatif du style linéaire et sculptural de Moitte. Il n'est pas inintéressant, à ce propos, de la rapprocher du *projet de monument en l'honneur des droits de l'homme et du citoyen*, signé et daté: Moitte Sculpteur l'an deux de la République (Bibliothèque Nationale, Est. Rés. B. 11) ou des figures allégoriques de la Liberté et de l'Égalité, gravées par Janinet d'après des dessins de Moitte de 1793 (id. coll. Hennin, Rés. vol. CXXXIV, n° 11.793 et 11.794).

A.S.

Lille, musée des Beaux-Arts



100

100

Prière de Jocaste à Polynice

Plume et encre noire, lavis gris.

H. 0,245; L. 0,183.

S.D.b.g.: sur le montage: Moitte sculpteur 1792.

Hist.: Coll. J.-E. Gatteaux; marque en bas à droite (Lugt 852); don J.-E. Gatteaux au musée de Lille en 1881 (Inv. 1572).

Bibl.: C.-P. Landon, 1809, t. XVII, p. 100, repr. 74; H. Pluchart, catal. musée, 1889, n° 1572 (sous le titre *Coriolan et sa mère*).

Moitte est, avec Gérard, Girodet, Chaudet, Serangeli, Peyron, Prud'hon et Taunay, l'un des illustrateurs des trois volumes du Racine publié en 1801 par Didot (cf. n° 57). On lui doit les cinq dessins de la *Thébaïde* ou les *Frères Ennemis*, première pièce du tome I qui comprend également *Alexandre le Grand* (Gérard), *Andromaque* (Girodet), *Les Plaideurs* (Taunay) et *Britannicus* (Chaudet).

Ce dessin a été gravé dans le même sens, mais avec de légères variantes, par H.-P. Duval en tête de l'acte II et se rapporte aux scènes III et IV (et non VI comme l'indique la gravure): Jocaste, Antigone et Hémon s'efforcent de désarmer la haine de Polynice contre Étéocle. Dans la collection Mahéroult, se trouvait le dessin pour la dernière scène de l'acte V (cf. vente, mai 1880, n° 228). C.-P. Landon (1809, t. XVII, p. 53), commentant le dessin illustrant la scène III de l'acte IV, trouvait qu'avec cette suite: «M. Moitte, (...) a prouvé que l'habitude des grands travaux de la sculpture n'exclut pas la légèreté de la touche dans certains ouvrages qui semblent être spécialement du ressort des peintres. On se rappelle que les dessins de Bouchardon n'étaient pas moins recherchés que les pro-

ductions de son ciseau.» A.-J. Pons (1800, p. 37), en revanche, observe: «Tous ces dessins ressemblent à des académies et sont affectés du défaut qui rendait inutiles les plus belles qualités de la jument de Roland!» Certes, comparées à d'autres dessins pour le Racine (ainsi, ceux de Gérard, *Supra*), les compositions de Moitte apparaissent tracées avec une certaine sécheresse et leur style déclamatoire est assez éloigné de la facture habituelle de l'artiste. S'agit-il vraiment de Jean-Guillaume? Ce prénom n'est en effet indiqué, ni dans les divers textes de Didot (cf. p. 63), ni dans les commentaires relatifs au Racine, de sorte qu'on peut hésiter entre lui et le graveur Alexandre Moitte (1750-1828).

Deux éléments toutefois incitent à conserver à Jean-Guillaume la paternité des illustrations de la *Thébaïde*. Tout d'abord, la signature du dessin de Lille, qui apparaît sur diverses œuvres dont l'attribution n'est pas contestée (cf. n° 101). Ensuite, il ne faut pas oublier que les frères Didot, au moment d'entreprendre l'édition du Racine, s'adressèrent à David, ce dernier se chargeant de désigner les artistes qu'il estimait dignes de travailler à cet ouvrage. Connaissant les relations amicales existant entre Moitte et David (un portrait de Jean-Guillaume dessiné par David, à l'École des Beaux-Arts, Inv. n° 731), il semble naturel que David ait pressenti Jean-Guillaume, dont la femme, notons-le, était parente du Taunay, illustrateur des *Plaideurs*. Mme Riquet, dans son mémoire sur Alexandre Moitte (1971), est parvenue à la même conclusion.

A.S.

Lille, musée des Beaux-Arts



101

101 Projet de candélabre

Plume et encre noire, lavis gris.
H. 0,293; L. 0,140.

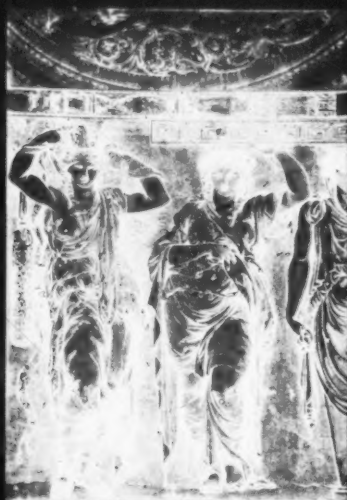
S.D.b.g.: *Moitte l'an 7*.

Hist.: Coll. J.-E. Gatteaux; marque en bas à gauche (Lugt 852); don J.-E. Gatteaux au musée de Lille en 1881 (Inv. 1571).

Exp.: 1900, Paris, n° 1195.

Bibl.: H. Pluchart, *catal. musée*, 1889, n° 1571.

Dans sa notice parue en 1812, deux ans après la mort de Moitte, J. Lebreton indique que l'artiste, à son retour de Rome «dessina à la plume plusieurs grandes frises d'un beau style, et qui firent sensation parmi les artistes. S'il n'avait pu modeler et travailler le marbre à Rome, sa tête s'était meublée, ses portefeuilles s'étaient enrichis. M. Auguste, orfèvre du roi, se l'attacha, pour en avoir des dessins qui servaient de modèles à ses plus beaux ouvrages, ce qui lui donnait une grande supériorité sur tous les autres orfèvres. M. Moitte a produit peut-être plus de mille dessins de ce genre, et il a, sous ce rapport, une gloire particulière qu'il aurait peut-être trop dédaignée plus tard; car enfin il a rendu à un genre de luxe que les plus grands maîtres n'ont pas refusé d'illustrer, un degré de mérite qui n'existait plus en France depuis plus d'un siècle» (J. Lebreton, 1812, pp. 29-30). Voici, très vraisemblablement, un de ces dessins exécutés par Moitte à l'attention de l'orfèvre Auguste. On notera la composition adoptée ici, le candélabre étant placé devant un mur avec une



102

légère indication de verdure dépassant à gauche. Nous retrouvons cette disposition, dans un dessin plus élaboré, représentant plusieurs éléments de mobilier antique — tables, vase, plat et coupe — signé et daté *Moitte sculpteur, l'an trois* (Ecole des Beaux-Arts; Inv. 1255). Signalons enfin qu'un candélabre assez voisin de celui-ci apparaît à l'extrême droite de la frise conservée à Dijon (au Musée Magnin) et que Moitte avait déjà exposé au Salon de 1789 un dessin représentant un candélabre.

A.S.

Lille, musée des Beaux-Arts

102 Trois cariatides

Plume et encre brune, lavis brun et gris, rehauts de gouache blanche.
H. 0,420; L. 0,290.

Hist.: Coll. de l'architecte Antoine Vivenel; marque en bas à gauche (Lugt, 190); don Vivenel au musée de Compiègne en 1843 (Inv. V. 182).

Exp.: 1974, Brême (sans catal.).

Bibl.: J. Blu, *catal. musée*, (s.d.), n° 302.

Autrefois considéré comme anonyme, cet important dessin, sans doute inspiré des cariatides de Raphaël à la Farnésine, doit revenir à Jean-Guillaume Moitte, attribution qui nous a été aimablement confirmée par Richard J. Campbell que nous tenons à remercier ici. On connaît un autre dessin de cet artiste passé à la vente de

l'architecte Charles-Eugène Bérard (Paris, Hôtel Drouot, 21-25 février 1891, n° 276) et représentant le *Jugement de Pâris* (plume et lavis. H. 0,354; L. 0,495); cette œuvre est très comparable à notre dessin, tout particulièrement pour ce qui est des draperies et des types féminins. Richard J. Campbell nous fait remarquer que Moitte envoya au Salon de 1789 un *Projet de plafond* (n° 269); l'indication donnée par le livret est très vague et peut-être pourrait-il s'agir là du dessin ici exposé? Notons aussi que, toujours au Salon de 1789, on pouvait voir (n° 268) un dessin représentant le *Jugement de Pâris* qui pourrait être celui de la vente Bérard. Nous aimerions aussi rendre à Moitte une *Cariatide* (contre-épreuve de sanguine) conservée au musée d'Albi (Inv. n° 209) très comparable au dessin ici exposé.

J.V.

Compiègne, musée Vivenel



103

Nicolas-André Monsiau

Paris, 1754 — *id.*, 1837

Il fut élève de Peyron. En 1776, il se rendit à Rome où il passa quatre ans en compagnie de David et de Valenciennes. En 1787, il était agréé à l'Académie Royale de Peinture avec *Alexandre domptant Bucéphale* et, en 1789, reçu académicien avec *La mort d'Agis, roi de Sparte* (ces deux œuvres sont perdues, cf. A. Fontaine, 1910, p. 138 et p. 199). Il dessina les vignettes et les gravures des publications de luxe alors en vogue, ainsi pour les *Métamorphoses* d'Ovide, la *Bible* (en collaboration avec Marillier) ou des ouvrages de Florian, de J.-J. Vadé et de Delille. Il figura au Salon de 1787 à 1833, exposant des tableaux et des dessins inspirés par des sujets tirés de l'antiquité, de l'histoire sainte ou de l'histoire nationale.

J.L.

culièrement à *La Mort de Germanicus* de Pousin (la photographie de ce dessin figura d'ailleurs parmi les documents de l'exposition organisée au Louvre en 1973 autour de ce tableau). A partir d'une présentation où se mêlent dans le décor des motifs véritablement antiques et des éléments fantaisistes, Monsiau réalise une de ces œuvres mélodramatiques qu'il affectionnait, mais qui faisaient dire à ses contemporains qu'il réduisait systématiquement à des proportions anecdotiques des événements historiques (cf. J. Renouvier, 1863, p. 318).

J.L.

Autun, musée Rolin

103

La mort de Cléopâtre

Lavis brun rehaussé de gouache.
H. 0,430; L. 0,530.
S.D.b.g.: Monsiau 1791.

Hist.: Acquis par le musée en 1972. [Le catalogue de la vente posthume de l'artiste qui eut lieu à Paris, à l'Institut, le 31 août 1837, est trop imprécis pour que l'on puisse affirmer que ce dessin provient de cette vente.]

Bibl.: P. Rosenberg et N. Butor, 1973, p. 53.

La composition se relie à la tradition héroïque du XVIII^e siècle (cf., sur cette question R. Rosenblum, 1970, 3^e éd., pp. 29 et ss.) et plus parti-

Jean-Michel Moreau dit Moreau le Jeune

Paris, 1741 — *id.*, 1814

Frère de Louis-Gabriel Moreau, il connut des débuts laborieux dans l'atelier de Louis-Joseph Le Lorrain, où sa lenteur lui valut d'être surnommé «le Bœuf». Dès l'âge de dix-sept ans, il suivit son maître à Saint-Petersbourg, collabora aux décorations théâtrales de ce dernier et enseigna le dessin à l'Académie des Beaux-Arts. De retour en France, vers 1759, il semble abandonner définitivement la peinture pour entrer dans l'atelier du graveur Le Bas, où il commence l'une des carrières les plus éclectiques du siècle. Il travaille en effet pour la cour et les

plus grands éditeurs, pour tous les régimes jusqu'à la Restauration et sa nomination à l'Académie, en 1789, comble toutes ses ambitions. Il participe très largement à la vie artistique de son époque en figurant aux Expositions de la Jeunesse (1761), au Salon de la Correspondance (1783), et surtout de l'Académie où il expose régulièrement de 1781 à 1810. Vignettiste, illustrateur, ornementiste, il touche à tous les sujets et à tous genres: scènes d'intimité, de mœurs, de modes, portraits, compositions historiques.

Son œuvre gravé — par lui-même ou par d'autres artistes — est considérable (environ 2 000 planches conservées). Elle couvre principalement le domaine de l'illustration des livres dont on peut citer quelques pièces essentielles: *Les chansons de Laborde* (1773), *Les œuvres de Rousseau* (1774), et *Le monument du Costume* (1776). Vers 1790, il cesse de graver, mais, un peu plus tard, son activité de vignettiste est renforcée grâce à sa rencontre avec l'éditeur et le libraire Renouard pour lequel il illustre les grandes œuvres classiques (Voltaire, Molière, Racine, Boileau, La Fontaine).

Nommé en 1770 dessinateur des Menus Plaisirs du Roi, il jouera le rôle d'historiographe des dernières cérémonies royales. Qu'il s'agisse du Sacre de Louis XVI en 1775 ou des fêtes du Dauphin en 1782, tous les auteurs s'accordent à reconnaître la virtuosité de son talent et l'ampleur de son style. Sans atteindre peut-être la vigueur et la spontanéité de Saint-Aubin, il réussit de remarquables descriptions d'événements contemporains dans des feuilles peuplées de multiples personnages où chaque figure conserve sa physionomie propre. Héritier pendant toute la première partie de sa carrière de l'esthétique du XVIII^e siècle, Moreau le Jeune subira lui aussi l'attrait des courants nouveaux. Pour les auteurs anciens (H. Draibel, 1874; A. Mauveau, 1893; P. Marcel, 1916) cette transformation du style de l'artiste due à la Révolution et à l'influence de David est regrettable: «... Ce n'est plus l'ancien, le vrai Moreau, c'est un néophyte conquis à l'Antiquité...» (P. Marcel, 1914, p. 22). Mais on peut préférer l'opinion de la fille de l'artiste, Mme Carle Vernet, qui s'exprimait ainsi en 1818 à propos du voyage de son père en Italie, en 1785: «... En visitant cette terre classique des beaux-arts, sa manière changea, ses principes deviennent plus corrects et plus purs, sa composition plus simple et plus élégante, son style plus noble et hardi... C'est ici qu'il faut fixer l'époque de la plus étonnante révolution... dans la manière de faire de l'artiste. Dans moins de deux ans, on vit un homme nouveau aussi supérieur à lui-même qu'il l'avait été auparavant à ses prédécesseurs...» (cité par H. Draibel, 1874, p. 4, note 1).

N.V.

Les vœux accomplis

Plume et encre brune, lavis brun.

H. 0,290; L. 0,379.

S.D.b.d.: sur la première marche: L.-M. Moreau le Jne, des. et grav. du Cab. du Roi 1782.

Inscription au-dessous: *Les vœux accomplis. M. le Duc d'Angoulême voyant le Tems terrassé par le Docteur Audirac qui lui a enlevé sa faux, le saisit et l'attache avec une chaîne d'immortelles au Piedestal sur lequel est élevé le Buste de Madame Comtesse d'Artois sa mère: M. le Duc de Berry lui dérobe son sablier et l'apporte en courant à M^{le} la M^{re} de Caumont qui est représentée sous la figure de l'amitié. Cette sage Gouvernante paroît tout occupée de l'ordre qu'elle a donné à Mademoiselle de couper les ailes de ce vieillard inexorable, M^{le} la Duchesse de Lorges sous les attributs de la Reconnaissance offre à la Princesse un cœur enflammé au nom de tous ses officiers qui auroient pris sur leurs propres jours pour conserver les siens au moment où ils ont été sur le point de perdre en elle une mère. M. l'Evêque de Termes rend de solennelles actions de Grâces à la santé sur le haut d'une colline. Dans le vallon on aperçoit M. l'Evêque de Bayeux marchant à la tête d'une troupe de jeunes mariés qu'il a dotés pour conserver la mémoire du jour où les Dieux ont rendu Marie Thérèse la bien Aimée aux vœux de la nation française.*

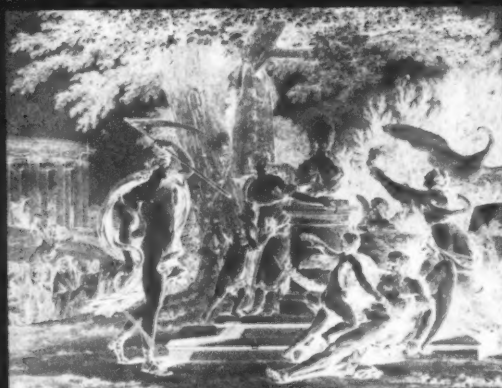
Inventé et présenté à Madame Comtesse d'Artois le jour de sa fête par L. Ranchon, son chapelin Ordre.

Hist.: Coll. Céladon Gast; don au musée de Bayeux vers 1860.

Exp.: 1783, Salon, n° 307.

Bibl.: M.-J.-F. Mahéault, 1880, p. 464; E. Bocher, 1882, pp. 104, n° 265 (note), 686, 692; E. Bellier et L. Auvray, 1885, t. II, p. 122.

Cette allégorie en l'honneur de la convalescence de la comtesse d'Artois, dont le sujet est expliqué par le texte qui figure en bas du dessin, fut exposée au Salon de 1783 en même temps que « quatre dessins des Fêtes de la Ville, à l'occasion de la Naissance de Mgr le Dauphin » (n° 306), « douze dessins pour les Œuvres de Voltaire » (n° 309), « deux dessins pour la « Fête projetée sur l'emplacement de l'Orangerie et de la



pièce des Suisses à Versailles pour la naissance de Mgr le Dauphin» (n° 311). Dans l'ensemble, l'accueil de la critique fut plutôt défavorable. Ainsi, le *Mercur de France* devait déclarer: «Les dessins de M. Moreau sont d'une touche spirituelle; le stile sûr et énergique caractérise toutes ses productions: on remarque particulièrement la fécondité de son génie dans les grands dessins représentant les fêtes données à l'occasion du mariage de Mgr le Dauphin, mais je suis fâché qu'il ait exposé une allégorie froide et inintelligible relativement à la convalescence de Mme la comtesse d'Artois» (cf. *observations ou réflexions sur l'exposition des peintures, sculptures, desseins et gravures de MM. de l'Académie Royale en 1783 tirées du Mercure de France*; coll. Deloynes, t. XIII, n° 309, p. 976). De son côté, l'auteur de *La Critique est aisée, mais l'art est difficile* observait: «On craint que son allégorie n'ait pas le même sort (heureux). Son Apollon ne pose pas, il est trop roide. Le temps alonge une jambe, comme si une crampe le forçait à cela. Le portrait de la Princesse est ressemblant, mais il manque d'effet général» (cf. coll. Deloynes, t. XIII, n° 287, p. 226). Sans doute pouvait-on être encore déconcerté en 1783 par le style d'un tel dessin, empreint des grâces du XVIII^e siècle finissant mais sacrifiant déjà nettement au goût antique et annonçant la seconde manière de Moreau le Jeune, linéaire, précise, presque un peu sèche (cf. n° 405). Le dessin a été gravé en sens inverse, par J.-B. Simonet (un exemplaire de la gravure à la Bibliothèque Nationale, Est. Rés. coll. Hennin, n° 9908) accompagné d'une légende assez différente.

Signalons que la planche de Simonet fut successivement transformée en allégorie en l'honneur de Voltaire et en allégorie à la gloire de Napoléon, sous le titre: *Le Vœu des Deux Nations Dédié à la Majesté l'Impératrice et Reine* (cf. E. Bocher, 1882, pp. 104-105).

A.S.

Bayeux, musée baron Gérard

105

Scène d'initiation chez les Egyptiens

Plume et encre brune, lavis brun.

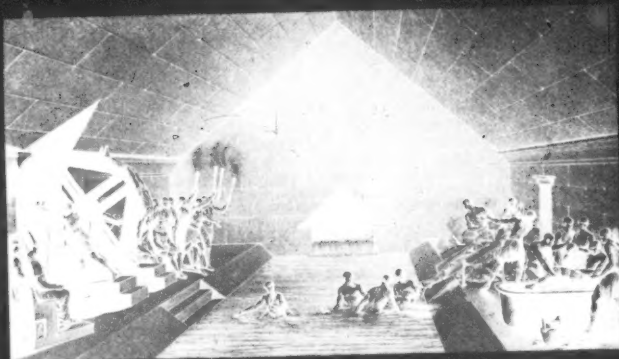
H. 0,261; L. 0,385.

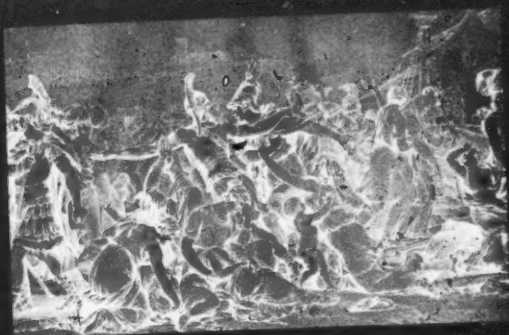
S.D.b. sous le trait d'encadrement, à la plume: J.-M. Moreau le Jeune 1792.

Hist.: Acquis dans le commerce parisien par le musée de Quimper en 1974.

Cet étonnant dessin était destiné à être reproduit dans l'ouvrage de F.-H. Stanislas Delaulnay, *Histoire générale et particulière des religions et du culte de tous les peuples du monde tant anciens que modernes*. Toutefois, ce traité, qui devait comporter douze volumes, ne fut pas terminé et seul le premier volume, lui-même incomplet, parut en 1791, orné de dix gravures d'après Moreau le Jeune (cf. E. Bocher, 1882, n° 405 à 414; un exemplaire du livre à la Bibliothèque Nationale, Rés. Impr. in-4°, G. 581).

Le dessin du musée de Quimper correspond à une onzième gravure également prévue pour l'ouvrage de Delaulnay, planche non terminée à l'eau-forte de A.-C. Giraud le Jeune (cf. E. Bocher, 1882, n° 415; un exemplaire de la gravure à la Bibliothèque Nationale, Est. Rés. Ef. 36, p. 105) et non utilisée. Fait important à signaler, les dix gravures furent insérées ultérieurement dans un livre d'Alexandre Lenoir, *La franc-maçonnerie prouvée par l'explication des mystères anciens et modernes* (1814, Bibliothèque Nationale, Impr. Rés. in-4°, H. 5609). Lenoir, dans son ouvrage, voulait montrer la ressemblance des mystères de la franc-maçonnerie avec «ceux des initiations usitées dans l'antiquité» et prouver que la franc-maçonnerie est une véritable religion dont l'origine est à chercher chez les Egyptiens. Or, Delaulnay, à plusieurs reprises, critique de façon souvent sévère les Francs-Maçons, les accusant notamment d'avoir faussé





106

la signification réelle des traditions égyptiennes! «On peut cependant, écrit ainsi Delaulnay, les regarder comme des visionnaires, plus dangereux pour les esprits faibles, qu'utiles aux progrès des connaissances humaines» et par ailleurs: «C'est une poignée de fous, épars sur le globe, qui passent dévotement leur vie à la recherche théorique ou pratique de la pierre philosophale.» On peut donc se demander si c'est par ironie, ou par un choix délibéré que les illustrations de Moreau le Jeune, conçues à l'origine pour un ouvrage peu favorable à la franc-maçonnerie, ont été précisément réutilisées dans un traité à la gloire de celle-ci.

Quoi qu'il en soit, c'est grâce à Lenoir que nous pouvons avoir l'explication de la scène représentée sur ce curieux dessin, les épreuves dites de premier grade imposées aux futurs francs-maçons correspondant en effet à celles pratiquées lors de la réception des initiés à Memphis (voir notamment à ce propos la dixième gravure de la suite d'après Moreau le Jeune, représentant la même cérémonie. E. Bocher, 1882, n° 406, p. 156). L'une des épreuves imposées était celle du feu (au second plan, à droite, sur le dessin), puis venait celle de l'eau, enfin, celle de l'air: le néophyte étant lié à une roue qui tournait plusieurs fois avant qu'il puisse s'en détacher.

On remarqua en outre la forme particulière du lieu où se déroulent les épreuves d'initiation, c'est-à-dire cette sorte de grotte à la voûte triangulaire. Le triangle était le symbole sacré des éléments «que les anciens philosophes faisoient concourir à l'organisation de l'univers (...) c'est par une suite de cette savante théorie, que la forme triangulaire est devenue une forme sacrée et mystérieuse pour les anciens initiés comme pour les francs-maçons, et que l'on représente encore aujourd'hui, dans les loges, Jehovah, ou le grand architecte de l'Univers, sous la forme

d'un triangle lumineux» (cf. A. Lenoir, 1814, pp. 239-240).

La Bibliothèque Nationale possède une feuille d'études en rapport avec l'*Histoire générale des religions*, signée et datée 1793, représentant un bas-relief symbolique orné d'une divinité à tête de chien debout sur un crocodile (Anubis?), une branche de laurier au-dessus d'une tête de taureau et une palme au-dessus d'une tête barbare avec corne de bélier (cf. M. J.-F. Mahéault, 1880, n° 500; Est. Rés. Ef. 36, p. 106).

A.S.

Quintier, musée des Beaux-Arts

106

Le départ des Athéniens

Plume et encre brune, lavis brun.

H. 0,195; L. 0,285.

S.D.b.c. à la plume J.-M. Moreau le Jeune au 4e de la R. Inscription, au-dessous: Les Athéniens abandonnent leur Ville pour s'embarquer sur les vaisseaux qui devoient les conduire à Egine, à Trézène, etc... Les hommes en état de servir la république, recevoient sur les rivages de la mer, les adieux et les pleurs de leurs femmes, de leurs enfants, et de ceux dont ils avoient reçu le jour... et ils se rendoient tout de suite sur la flotte, portant en eux-mêmes le poids d'une douleur qui attendoit que le moment de la Vengeance.

Hist.: Coll. His de la Salle; don His de la Salle au musée en 1865 (Inv. 865-1-8).

Exp.: 1796, Salon, partie du n° 860.

Bibl.: M.-J.-F. Mahéault, 1880, n° 154; [Anon.], *catal. musée*, 1909, n° 181; F. Viatte, dans *La Revue de l'Art*, 1971, n° 14, pp. 95-96, n° 8, fig. 10.

Comparé au dessin de Bayeux, celui-ci montre l'évolution qui se fait sentir dans le style de Moreau le Jeune vers les années 1790, sous l'influence davidienne. Il s'agit d'une étude pour l'illustration du *Voyage du jeune Anacharsis*, de l'abbé Barthélémy, paru en 1788. Moreau le Jeune avait composé six sujets (quatre en largeur, deux en hauteur) mais cette série ne fut ni terminée, ni publiée. Faute d'avoir pu retrouver tous les originaux (ils furent exposés, dans un même cadre, au Salon de 1796, n° 860; au Salon de 1798, réapparaît un dessin pour Anacharsis; deux d'entre eux ont fait partie des collections Mahéault et Roederer; cf. E. Rocher, 1882, pp. 663, 697), il faut se reporter aux gravures plus ou moins avancées à l'eau-forte exécutées par Antoine-Cosme Giraud (cinq sur six à la Bibliothèque Nationale, Est. Rés. Ef. 57 in-fol., pp. 100, 101, 102), pour en connaître les sujets: 1° Des guerriers s'embarquent et font leurs adieux à leurs femmes et enfants (le dessin exposé ici); 2° Dans une ville assiégée, des guerriers s'attaquent aux femmes et aux vieillards

105

p. 224) cite une «contre-épreuve» de ce dessin chez le marquis de Lubersac; il s'agirait plutôt à notre avis d'un projet pour une gravure qui devait être exécutée par F.-P. Charpentier, mais qui ne figure pas dans l'Inventaire du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale.

J.V.

Rouen, musée des Beaux-Arts

Pierre-Adrien Pâris

Besançon, 1745 — *id.*, 1819

Envoyé, à quinze ans, à Paris pour y parfaire ses études d'architecture commencées auprès de son père, Directeur des bâtiments du prince-évêque de Bâle, Pâris entre dans l'atelier de Louis-François Trouard. Malgré son échec au Prix de Rome (il n'obtient que le troisième prix en 1769), il est admis comme pensionnaire à l'Académie de France où il demeure de 1771 à 1774. Il y étudie avec enthousiasme l'architecture de la Rome antique et renaissante.

De retour en France, il est nommé en 1778 dessinateur Du Cabinet du Roi et, à ce titre, décoré toutes les fêtes de la cour. Plus tard, en 1784, il ajoutera à cette fonction, celle d'architecte des Menus Plaisirs.

Un second voyage, en 1783, ramène Pâris en Italie et continue à développer en lui l'intérêt qu'il porte à l'Antiquité. Il dessine à Naples, où il rencontre Desprez (*cf.* p. 44), pour le *Voyage Pittoresque de Naples et de la Sicile*, publié de 1781 à 1786 par l'abbé de Saint-Non. Il commence aussi une étude analytique du Colisée que, faute de moyens, il ne publiera jamais.

Il reprend enfin, une troisième fois, en 1806, la route de Rome, chargé des fonctions de Directeur intérimaire de l'Académie de France avec la mission d'acquérir, pour le Louvre, les antiques de la Villa Borghèse.

Malgré ses fonctions et ses voyages, Pâris a eu le temps de travailler pour une clientèle privée qui lui demande maints projets d'hôtels et châteaux (*cf.* J. Moreux, 1952, pp. 159-166); ses principaux ouvrages demeurent le *Portail de la cathédrale d'Orléans*, l'*Hôtel de ville de Neuchâtel* et l'*Hôpital de Bourg*.

Revenu en 1817 à Besançon, il passera les dernières années de sa vie à mettre de l'ordre dans ses notes et dans sa magnifique collection de dessins qu'il légua en 1819 à sa ville natale (*cf. Répertoire*); on y trouve les noms les plus prestigieux du XVIII^e siècle (Fragonard, Boucher, Hubert Robert) mais aussi ceux de ses amis et contemporains tels Berthélemy, Vincent ou Callet.

N.V.



109

109

Antiquités égyptiennes à Velletri

Plume et encre noire, aquarelle et quelques légers rehauts de blanc sur traits de crayon.

H. 0,199; L. 0,171.

Hist.: Coll. Pierre-Adrien Pâris; legs à la ville de Besançon en 1819; dépôt de la Bibliothèque Municipale au musée des Beaux-Arts en 1843 (Inv. D. 2896).

Exp.: 1925, Paris, n° 632.

Bibl.: P.-A. Pâris, *cat. musée*, 1806, n° 176; Ch. Weiss, 1821, n° 407; Lancrenon, *cat. musée*, 1844, n° 294; M.-L. Cornillot, *cat. musée*, 1957, n° 115, repr.

C'est au cours de son second séjour en Italie (1783-1784) où il se lie avec Séroux d'Agincourt et travaille pour l'abbé de Saint-Non, que Pâris a pu approfondir le goût qu'il portait à l'Antiquité, visitant notamment les fouilles d'Herculaneum et de Pompéi dont il dresse les plans. Ce dessin, ainsi que son pendant, *Antiquités romaines à Velletri*, également conservé à Besançon (*cf.* M.-L. Cornillot, 1957, n° 114, repr.) souligne la curiosité archéologique de l'artiste; celui-ci se permet toutefois quelques libertés dans la description du site, comme le révèle le titre donné à l'œuvre dans le catalogue manuscrit de Pâris: *Vue de ma composition avec divers fragments Antiques Egiptiens (sic) et autres*. Nous avons également ici un témoignage de la vogue de l'égyptomanie à la fin du XVIII^e siècle (*cf.* à ce propos, J. Baltrusaitis, 1967, et J. Leclant, 1969, pp. 82 à 88).

Pâris retourna à Velletri lors de son troisième séjour en Italie (1806-1817) et y dessina une vue perspective des jardins, incluse dans un volume

d'Etudes d'architecture (cf. A. Castan, 1878, p. 27, n° 96) conservé à la Bibliothèque de Besançon.

A.S.

Charles Percier

Paris, 1764 — *id.*, 1838

Lauréat du Grand Prix d'Architecture en 1786 sur un projet de Palais pour la réunion de toutes les Académies, Percier quitte l'atelier de l'architecte Peyre (1730-1785) et part pour l'Académie de France à Rome où il séjourne de 1786 à 1791. Il y retrouve son ancien camarade d'atelier Fontaine (1762-1853); tous deux y étudient l'Antique avec ferveur et ramènent d'Italie de nombreux dessins qu'ils publieront en 1798: *Palais, Maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome*.

De retour à Paris, les deux artistes collaborent comme au temps des années romaines. Ils fournissent des dessins pour l'ébéniste Jacob. Percier est nommé architecte de Malmaison et partage ses travaux avec Fontaine. Leurs noms associés dominent dès lors l'histoire et l'évolution de l'art décoratif (Percier conçoit maints modèles de décorations intérieures, d'orfèvrerie; cf. vente Percier, 24 décembre 1859) et de l'architecture de l'époque de l'Empire. Comme architectes de l'Empereur, ils sont chargés de terminer la Cour du Louvre et d'aménager l'intérieur du musée (Salle des Cariatides, escaliers), ainsi que du raccordement du Louvre aux Tuileries (dont l'exécution fut retardée par la chute de l'Empire) et de l'Arc du Carrousel (1806-1807). La Restauration les maintient dans leur fonction et les charge d'achever la décoration du musée Charles X.

N.V.

110

Intérieur d'un musée

Plume et encre noire, lavis gris, avec quelques rehauts de blanc.

H. 0,465; L. 0,585.

S.b.d.: Charles Percier.

Hist.: L'élué par Alexandre Sorel (petit-neveu de Percier) en 1900.

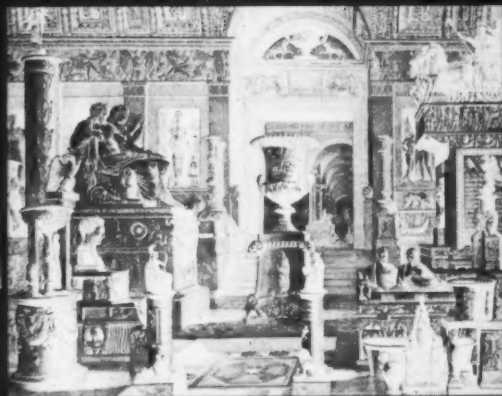
Exp.: 1796, Salon, n° 356.

Pratiquement inconnu jusqu'à présent, cet important dessin est probablement celui mentionné dans le testament de Percier, le 26 juillet 1838: «à M. Le Bas, architecte, membre de l'Institut (...), un dessin à l'encre de Chine, ayant un vase au milieu, à gauche un groupe de Jupiter et Junon et renfermant d'autres objets d'art» (cf.

J. Duportal, 1931, p. 97). Au Salon de 1796, où l'œuvre fut exposée, les critiques réagirent de façon diverse; tantôt ironiquement, comme l'auteur des *Etrivières de Juvénal*:

«Ces beaux lavis sont de Percier,
Architecte que l'on répute,
Et qui par malheur n'exécute
Qu'avec de l'encre et du papier»

(cf. Coll. Deloynes, t. XVIII, n° 490, p. 958), tantôt avec admiration: «Voulés-vous voir un de ces gens dont on atteindra difficilement le talent, c'est Percier architecte» (cf. *Observations tirées du Journal général de France sur l'exposition des tableaux de 1796*; Coll. Deloynes, t. XVIII, n° 495, p. 1125). Percier, dans ce projet de musée idéal, a juxtaposé avec beaucoup d'habileté des antiques véritables et des morceaux de son arrangement (cf. les indications fort aimablement données par Mmes Simone Besques et Kate Biosse-Duplan). On reconnaît, au premier plan, tout à fait à gauche, un autel rond orné de bucranes provenant du Capitole (cf. H. Stuart Jones, 1912, repr. 89, n° 2 A); derrière, à l'extrême-gauche, dans une niche, à demi-masquée par une colonne ornée, une *Athéna* conservée à Naples (cf. S. Reinach, t. I, 1897, p. 226). Le grand vase au centre est au Capitole (cf. Piranesi, 1778, pl. 47, et H. Stuart Jones, 1912, repr. 18, n° 31 A). Au fond à droite, encastrée au mur, la louve de Rome (Vatican). La tête située sous le petit monument supportant un char correspond au portrait en bronze dit *Junius Brutus* du Palais des Conservateurs à Rome. Plus ou moins transformés par l'imagination de Percier sont, en revanche, l'*Artémis d'Ephèse* dans la niche, au fond à gauche (compromis entre celles du Vatican et de la Villa Albani); l'autel orné de têtes de béliers, au centre, portant le grand vase mentionné plus haut, s'inspirerait de l'autel des dieux champêtres du Louvre (cf. S. Reinach, t. I, 1897,



p. 61, repr. 167); le couple étendu, à droite, sur un sarcophage est inversé par rapport au modèle original (au Capitole) et présente des têtes différentes (l'homme a la tête d'un philosophe grec, la femme, celle d'une Agrippine ancienne) mais le sarcophage est celui des *Travaux d'Hercule* (Vatican). Comme autre exemple d'interprétation, citons, dans une niche, au fond à droite, à demi-caché, le groupe qui rappelle l'*Oreste et Electre* de la collection Ludovisi (Rome, musée des Thermes). Par contre, le couple monumental de Jupiter et de Junon, à gauche, et le César triomphant sur son char, à droite, sont des créations de Percier lui-même. La même fantaisie, observe H. Ottomeyer (1975-1976, p. 100), a présidé à l'établissement du décor architectural où se mêlent l'inspiration antique et l'inspiration Renaissance. Percier a dû utiliser pour sa composition certains des croquis faits au cours de son séjour à Rome (conservés pour la plupart à la Bibliothèque de l'Institut, cf. H. Ottomeyer, com. or.). Ceux-ci lui servirent du reste tout au long de sa carrière pour créer les décorations intérieures qui établirent sa renommée sous l'Empire.

Aussi le dessin du musée Vivenel constitue-t-il un élément particulièrement important pour comprendre la grammaire décorative de Percier, empruntée au répertoire antique le plus varié (gréco-romain mais aussi étrusque et égyptien), diffusée dès 1798 dans le recueil des *Palais, Maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome, publiés à Paris l'an 6 de la République française* (1798). A ce propos, une phrase du *Discours préliminaire* éclaire de façon significative la méthode et les intentions de Percier: «Nous avons (...) extrait de quelques uns des palais que nous publions, un choix de fragments et d'ornemens tant antiques que modernes, pour les rassembler sur une même feuille, et les mettre ainsi sous les yeux des artistes, particulièrement des étudiants.» Signalons, pour terminer, que Nizet, en 1910 (pp. 279-280, repr. 56 à 58), publia deux dessins de même esprit que celui du musée Vivenel, dont l'un, qui appartenait à cette date à Etienne Famin et avait été donné par Percier à Auguste Famin, représentait *divers fragments antiques et modernes dessinés d'après nature dans différentes villes d'Italie et de France*.

Compiègne, musée Vivenel

A.S.

Jean-François-Pierre Peyron

Aix-en-Provence, 1744 — Paris, 1814

Elève de Dandré Bardon, puis de L.-J.-F. Lagrenée, il remporta en 1773 le Premier Grand

Prix avec la *Mort de Sénèque*; il séjourna à Rome de 1775 à 1782 et l'année suivante fut agréé avec un *Marius prisonnier à Minturnes*. En 1785, il exposait au Salon *La mort d'Alceste* (Louvre) et en 1787 présentait son morceau de réception *Curius Dentatus refusant les présents des Samnites* (musée d'Avignon). La même année, il exposait au Salon la *Mort de Socrate*, alors que David présentait lui aussi son célèbre tableau de même sujet (New York, Metropolitan Museum). La comparaison fut désastreuse pour Peyron: «Quel Socrate opposer à celui de M. David! On l'a si bien senti, que ce n'est que les derniers jours de l'exposition des tableaux que l'auteur a hasardé de le soumettre aux yeux du public...» (*Correspondance Littéraire*, XV, décembre 1787, p. 184). En 1789, il montrait une autre version de sa *Mort de Socrate*, mais, définitivement vaincu par le génie de David qui exposait alors *Les lecteurs rapportant à Brutus les corps de ses fils* (Louvre), Peyron s'arrêta de peindre; cette rivalité devait briser sa carrière. Il exposa cependant à nouveau de 1796 à 1812, et en 1799 travailla à la décoration de la salle des Antonins du Louvre où il représenta l'*Etude et la Renommée*; mais il ne faisait que reprendre les formules de ses débuts et, rapidement dépassé, devait poursuivre dans un style de plus en plus démodé.

Par ses couleurs d'un rare raffinement et ses compositions calmes et nobles, Peyron relève directement du néo-poussinisme des années 1780 qui, au même titre que l'inspiration antique, est l'une des caractéristiques du néo-classicisme français. Il possédait, du reste, plusieurs œuvres de Poussin dont le *Testament d'Eudamidas*, aujourd'hui au musée de Copenhague (J. Thuillier, 1974, n° 187), décrit dans le catalogue de sa vente après décès (10 juin 1816, n° 11) comme l'un de ses tableaux préférés.

J.V.

111

Etude pour «Les jeunes Athéniens et les jeunes Athéniennes tirant au sort pour être livrés au Minotaure»

Plume, encre noire, lavis gris et rehauts de gouache blanche sur papier gris.
H. 0,480; L. 0,620.
S.b.d.: Peyron.

Hist.: Coll. Jean-Baptiste Meyran, marquis de Lagoy (1764-1829); coll. de son fils Louis-Roger-Xavier Meyran, marquis de Lagoy (1789-1860); legs au musée en 1860.

Bibl.: H. Gilbert, *catal. musée*, 1862, p. 35, n° 147; E. Bellier et L. Auvray, 1885, t. II, p. 259; H. Pontier, *catal. musée*, 1900, p. 231, n° 614; M. Erard-Gilles, 1969-1970, p. 132, D. 2.

Cet important dessin, l'un des plus parfaits de l'œuvre de Peyron, est une étude pour le groupe



111

de droite du tableau *Les jeunes Athéniens et les jeunes Athéniennes tirant au sort pour être livrés au Minotaure*, peint à Rome en 1778, exposé au Salon de 1783 (mais ne figurant pas au livret) et conservé à Londres au Wellington Museum (T. H. 0,580; L. 1,040, cf. E. Wellington, *cat. musée*, 1901, p. 380, n° 108).

Le sujet du tableau est tiré de Plutarque: Minos, roi de Crète, pour venger la mort de son fils, Androgée, exige des Athéniens un tribut payable tous les neuf ans, de sept jeunes gens et sept jeunes filles. Le moment de fournir le tribut est arrivé pour la troisième fois. Les jeunes gens tirent au sort. Egée, à droite, sur un trône élevé, assiste, impuissant, à la scène. Au centre, dans l'ombre, devant la statue d'Athéna, son jeune fils, Thésée, songe à l'affreux destin réservé à ses concitoyens.

Ce dessin, qui présente quelques variantes par rapport à la version définitive conservée à Londres, pourrait être celui passé à la vente Boyer de Fons-Colombe (18 janvier 1790, n° 199): «Un dessin de M. Peyron, Rome 1787 [sic], représentant le tribut que Minos imposa aux Athéniens... Ce dessin capital représente l'instant où une jeune fille a la main dans l'urne du Sort; notons toutefois que les dimensions de ce dessin, H. 20 pouces. L. 36 pouces (soit environ H. 0,540; L. 0,970) ne correspondent pas à celles du dessin ici exposé. On connaît d'autres études pour cette même peinture:

— l'une vendue récemment chez Sotheby (19 novembre 1963, n° 35), mais dont nous n'avons pu consulter la photographie (plume, encre noire et lavis gris. H. 0,169; L. 0,270);

— l'autre, conservée au musée de Montpellier (Inv. 837-1-1148), qui correspond au groupe de gauche dans le tableau de 1778 (plume, encre noire, lavis gris et rehauts de blanc. H. 0,260; L. 0,400; S.b.g.: P. Peyron f.);

— la dernière enfin passée à la vente Charles Le Blanc (3-6 décembre 1866, n° 509): *Le tribut que Minos imposa aux Athéniens*, très beau et très grand dessin à l'encre de Chine, collé sur toile (c'est le moment du tirage au sort des victimes), signé et daté: *Peyron Inven. et fecit Roma, 1777*.

Dès son retour à Paris, soit en 1783, Peyron dut recevoir de la Direction des Bâtiments du Roi une commande prestigieuse; il s'agissait de reprendre en grand son «Tableau des filles d'Athènes»; il devait être placé à Versailles dans le Salon d'Hercule et devait mesurer 30 pieds de long sur 19 de large (environ H. 6,150; L. 9,720). Le catalogue de la vente après décès de Peyron (10 juin 1816, p. 9) mentionne cette commande qui fut abandonnée par la suite (cf. aussi Arch. Nat., 0¹ 2052 B).

Peyron reprit cependant, à la fin des années 1790, ce même sujet, mais le traita avec de notables variantes par rapport au tableau de 1778. Il exécuta tout d'abord un grand dessin, exposé au Salon de 1798 (n° 335): *Les jeunes Athéniens et les jeunes Athéniennes tirant au sort pour être livrés au Minotaure*. Dessin très terminé, bistre, rehauts de blanc sur papier gris. H. 17 pouces; L. 31 pouces 6 lignes (soit environ H. 0,460; L. 0,850). Ce dessin fut gravé par Etienne Beisson (cf. J. Laran, 1937, t. II, p. 36, n° 6) et la gravure fut exposée au Salon de 1806 (n° 649). Ce même dessin, distingué en 1798 par l'Institut National (Arch. Nat., F. 17 1232, dossier II, p. 92), passa ensuite à la vente posthume de l'artiste (Paris, 10 juin 1816, n° 37). Peyron dut aussi exécuter une seconde version peinte de son tableau, comme en témoigne T.C. Bruun-Neergaard (1801, p. 165): «[il] travaille en ce moment à un tableau représentant les filles d'Athènes. Les groupes surtout sont bien exécutés. Il doit avoir fait de ce sujet un superbe dessin que Beisson grave». Notons enfin que J. Renouvier (1863, pp. 301-302) cite l'estampe de Beisson ainsi que (p. 236) une gravure de Monsaldy (in 8°) d'après *Les jeunes Athéniens...*; nous n'avons pu la consulter, et nous ne savons pas si elle correspond au tableau de 1778 ou à celui peint après 1798. J.V.

Aix-en-Provence, musée Granet

112

Etude pour «Agar assistée par l'Ange»

Plume et encre noire, lavis gris et rehauts de gouache blanche sur papier gris bleu.

H. 0,458; L. 0,316.

S.b.g.: Peyron fecit.

Hist.: Coll. marquis de Chennevières; marque en bas à gauche (Lugt, 2073); vente, Paris, Hôtel Drouot, salle 7, 4-7 avril 1900, n° 399; achat de la commission du musée en 1901.



112

Exp.: 1965, Nancy (sans catal.).

Bibl.: [Anon.], *catal. musée*, 1909, n° 685; A.-P. de Mirimonde, 1950, pp. 266-269, repr. 18; M. Erard-Gilles, 1969-1970, p. 134, D. 4; P. Rosenberg, *été 1970*, p. 39; P. Rosenberg, 1974-1975, n° 138.

Peyron, *exceptionnellement ici, emprunte son sujet à la Bible: répudiée par Abraham, Agar erre dans le désert avec son fils Ismaël sur le point de mourir de soif; apparaît alors un ange qui lui désigne une source.

Notre dessin, qui provient de la collection de Chennevières, mais qui n'est pas cité dans les articles consacrés, par ce dernier, dans l'*Artiste* de 1894 à 1897, aux dessins de sa propre collection, est une étude pour un petit tableau (T. H. 0,550; L. 0,380) appartenant à une collection privée parisienne (cf. P. Rosenberg, 1974-1975, n° 138). Il s'agit d'un dessin achevé qui indique les positions et les détails presque définitifs des deux figures principales. Pierre Rosenberg nous signale d'autres dessins pour ce même tableau; l'un à l'Albertina (15395), signé: P. Peyron f., de même technique que celui de Nancy; l'autre à Darmstadt (HZ 2543), signé et daté: P. Peyron f. rom. 1779, également de même technique; il s'agit dans les deux cas de dessins complets indiquant l'ensemble de la composition, à la différence de celui de Nancy. Le musée de Darmstadt possède par ailleurs un dessin à la sanguine (HZ 5397), qui pourrait être une copie. L'étude ici exposée doit être contemporaine de celle de Darmstadt (HZ 2543), donc exécutée vers 1779. Peyron est à Rome depuis quatre ans et il est alors âgé de trente-cinq ans; l'année précédente il a peint *Les jeunes Athéniens et les jeunes Athéniennes tirant au sort pour être livrés au Minotaure* dont nous présentons une étude de

détail (cf. n° précédent). On est donc en présence de l'un des premiers dessins connus de cet artiste et l'on ne peut que se ranger au jugement d'A.-P. de Mirimonde (1950, pp. 266-269) qui souligne la monumentalité de la composition ainsi que l'extrême élégance des attitudes et des draperies.

J.V.

Nancy, musée des Beaux-Arts

113 Curius Dentatus refusant les présents des ambassadeurs Samnites

Plume et encre noire, lavis gris et rehauts de blanc sur papier chamois.
H. 0,375; L. 0,538.
S.b.d.: Peyron f.

Hist.: Entré au musée en l'an IX (1800-1801); marque du musée en bas à gauche (Lugt, 11029). (Inv. 243).

Bibl.: [Anon.], *catal. musée*, 1856, n° 232; L. Debelles, *catal. musée*, 1874, n° 365; E. Bellier et L. Auvray, 1885, t. II, p. 259; [Anon.], *catal. musée*, 1891, n° 532; J. Roman, *catal. musée*, 1897, p. 103; [Anon.], *catal. musée*, 1901, n° 124; [Anon.], *catal. musée*, 1911, n° 163; M. Erard-Gilles, 1969-1970, p. 158, D.a.

Il s'agit du dessin préparatoire pour le morceau de réception à l'Académie de Peyron, le 30 juin 1787, exposé au Salon de la même année (n° 153) et déposé au musée d'Avignon en 1876.

Le sujet de cette œuvre, tiré de Valère Maxime, est ainsi décrit dans le *Livret du Salon de 1787* (pp. 27-28): «Marcus Curius Dentatus, après avoir été trois fois Consul et avoir obtenu deux fois les honneurs du triomphe, s'était retiré à la campagne pour se reposer de ses travaux; les Ambassadeurs Samnites l'y trouvèrent faisant cuire des racines dans un pot de terre; ils lui offrirent des vases d'or, pour l'engager à prendre leurs intérêts. Le généreux Romain les refusa en disant: Je préfère ma vaisselle de terre à vos vases d'or; je ne veux point être riche, content dans ma pauvreté de commander à ceux qui le sont.»

113



Il existe aussi une grande esquisse conservée au musée de Longchamp à Marseille (Ph. Auquier, *catal. musée*, 1908, n° 380). Le présent dessin pourrait être celui offert par Peyron au comte d'Angiviller comme l'atteste une lettre de l'artiste du 24 septembre 1786 (Arch. Nat., O² 1919 fol. 327).

Le choix de ce thème, traité aussi par Caraffe (Salon de 1795, n° 67), est typique du goût des peintres des années 1780 pour les sujets exaltant la fermeté d'âme et de caractère; d'autres illustrations, de ce que Robert Rosenblum appelle l'*Exemplum Virtutis*, peuvent aussi être trouvées dans l'œuvre peinte de Peyron: *Les funérailles de Miltiade*, Salon de 1783 (Louvre), *La mort d'Alceste*, Salon de 1785 (Louvre), *Bélisaire et Cornélie, mère des Gracques* (Toulouse, musée des Augustins; deux copies au musée Ingres à Montauban), *La mort de Socrate*, Salon de 1787 (Danemark, coll. part.).

J.V.

Grenoble, musée des Beaux-Arts

114

Paul Emile vainqueur de Persée, dernier roi des Macédoniens

Plume et encre brune, lavis brun et rehauts de gouache blanche sur papier beige.
H. 0,275; L. 0,375.
S.D.b.d.: P. Peyron invt 1807.

Hist.: Coll. Seligmann, New York; acheté par le musée en 1972 (Inv. 72.3.1.).

Exp.: 1970, New York, n° 23; 1972, New York, n° 26.

Il s'agit là d'une répétition autographe du tableau de même sujet exposé au Salon de 1804 (n° 366), entré dans les collections nationales, déposé ensuite au musée de Caen en 1892 et détruit en 1944.

Récemment acquis par le même musée, ce dessin illustre un épisode tiré de Tite-Live: Persée, dernier roi des Macédoniens, supplie son vainqueur Paul-Emile; celui-ci «disposé à adoucir le sort de ce roi captif, et à honorer son malheur, s'indigne de l'excès d'abaissement où il se trouve» (*Livret du Salon de 1804*, p. 68).

Une esquisse peinte, datée 1802, est conservée au musée de Budapest (G. de Térey, *catal. musée*, 1910, n° 825); elle comporte de nombreuses variantes par rapport au tableau définitif connu seulement par la contre-épreuve d'un petit croquis de Monsaldy (B.N., Cabinet des Estampes, Ad 89 a pet. fol.). Le dessin de Caen présente, lui aussi, de notables variantes par rapport au croquis de Monsaldy qui donne une idée à peu près sûre du grand tableau de 1804 (T. H. 1,250; L. 1,950), notamment dans le groupe des femmes à gauche et dans l'organisation du fond de la scène, avec ce mur où s'accroche une ten-



114

ture, directement inspiré de la *Mort de Germanicus*, de Poussin. Signalons aussi au musée de Béziers une étude pour le groupe de femmes à gauche (acquis en 1965, pierre noire. H. 0,430; L. 0,260) qui correspond en partie à ce groupe dans l'esquisse peinte de Budapest.

Cette œuvre, typique de la manière de Peyron, peut s'inscrire dans toute une série de dessins à la plume ou à la pierre noire, avec de beaux rehauts de gouache blanche, généralement sur papier beige, et parmi lesquels nous citerons ceux de Grenoble (n° 113), Rouen, Montpellier, Aix-en-Provence, musée Granet (n° 111) et aussi l'*Entretien de Socrate et Alcibiade* (Chapel Hill, The William Hayes Ackland Memorial Art Center) ou l'*Ulysse et Nausicaa* du musée de Darmstadt.

J.V.

Caen, musée des Beaux-Arts

Francis-Edouard Picot

Paris, 1786 — id., 1868

Elève de Vincent et de David. Il obtint le Deuxième Prix au Concours de Rome en 1812 avec *Lycurge présentant aux Lacédémoniens l'héritier du trône*, et le Premier Prix ex aequo l'année suivante avec *la Mort de Jacob* (Paris, Ecole des Beaux-Arts). Il débuta au Salon en 1819 avec *la Mort de Saphire* (église Saint-Sulpice) et *l'Amour et Psyché* (Louvre) et exposa, assez irrégulièrement, jusqu'en 1838, des tableaux mythologiques, religieux ou d'histoire nationale. Il décora aussi de nombreuses églises parisiennes (Notre-Dame-de-Lorette, Saint-Vincent-de-Paul, etc.) et exécuta des plafonds au Louvre et à Versailles.

J.L.



115

115 Virgile composant l'Enéide

Lavis brun et gris sur traits de crayon.
H. 0,205; L. 0,295.
S.b.d.: Picot.

Hist.: Coll. Lancelot-Théodore Comte Turpin de Crissé; legs Turpin de Crissé au musée, en 1859.

Exp.: 1900, Paris, n° 511.

Bibl.: H. Jouin, *catal. musée*, 1885, p. 235; A. Recouvreur, *catal. musée*, 1933, p. 160.

Malgré la référence à un thème antique, ce dessin qui évoque entre autres œuvres contemporaines *Corinne au Cap Misène* (1819, musée de Lyon; répétition exposée au Salon de 1822) témoigne bien d'une évolution du style néo-classique; par la technique, bien sûr, mais aussi par le choix du sujet: l'épisode de la vie d'un artiste, anecdote alors à la mode et liée à la tradition de l'art troubadour qui, pour les critiques de l'époque, relevait désormais du genre historique.

J.L.

Angers, musée des Beaux-Arts

Pierre-Alexandre Poitevin

Bordeaux, 1782 — *id.*, 1859

Elève de Percier et de Regnault, Poitevin édifie, en tant qu'architecte de la ville de Bordeaux, des Départements de la Gironde et du Lot-et-Garonne, de nombreux édifices civils ou religieux. On lui doit notamment l'église Saint-Nicolas (1823), de style nettement néo-classique, le porche de l'église Sainte-Eulalie (1827) et la façade de l'église Saint-Eloi à Bordeaux (1828),

de style néo-gothique. De 1820 à 1826, il effectua des restaurations à la cathédrale Saint-André. L'ensemble de sa conception architecturale est consigné dans un grand album de dessins, *Recueil des édifices construits ou restaurés par Alexandre Poitevin, architecte du Département de la Gironde et de la Ville de Bordeaux* (1829), offert par l'auteur à sa ville natale en 1851 et déposé à la Bibliothèque Municipale (Ms. 620).

A.S.

116 Morceaux de sculptures antiques et modernes

Plume et encre noire, lavis gris sur traits de crayon.

H. 0,560; L. 0,415.

S.b.g.: dessiné par P.A. Poitevin.

Hist.: Coll. Emile Lalanne; don E. Lalanne au musée (Inv. 7740).

Bibl.: E. Vallet, *catal. musée*, 1894, p. 202, n° 736; D. Alaux, *catal. musée*, 1910, p. 130, n° 727 (avec la mention: donné par Mme Poitevin).

Conçue dans l'esprit des dessins de Percier (cf. n° 110) dont Poitevin fut l'élève, cette curieuse composition présente pêle-mêle des statues et bas-reliefs antiques et modernes, plus ou moins reconnaissables. Les «morceaux» antiques notamment ne se laissent pas identifier aisément, en dépit des inscriptions apposées sous chacun d'entre eux: ainsi le personnage nu à l'extrême droite, malgré l'annotation de *la vasque farnèse à Rome*, ressemble avec quelques variantes à l'un des atlantes de la vasque Albani, l'existence d'une vasque Farnèse semblant en revanche tout à fait hypothétique.

116



Quant aux «morceaux» modernes, dus pour la plupart à des artistes contemporains de Poitevin, deux sont exacts. A la partie supérieure, nous voyons les Renommées ornant l'Arc du Carrousel de Percier et Fontaine. A droite de la Vénus de Goujon, nous distinguons dans la pénombre la statue de Pierre Cartelier (1757-1831), la *Guerre* (dont le modèle en plâtre fut exposé au Salon de 1800, n° 412) et qui fut placée, à l'origine, avec la statue de la *Vigilance*, du même auteur, de part et d'autre d'un cadran solaire, au centre du second étage du Palais du Luxembourg. Les deux statues ornent maintenant les pavillons d'angle du Palais donnant sur la rue de Vaugirard (cf. G. Hubert, 1949, pp. 309 à 316, repr.).

Plus mystérieux — et sans doute fort librement interprétés ou «antiquisés» — la figure de la Justice, sous l'arc, annotée *Theodon* (1646-1713) et l'Amour chevauchant un lion, annoté *Sigisbert*, peut-être évocation d'une œuvre perdue du frère aîné de Clodion, Sigisbert François Michel ? La Vénus marine, au centre, contrairement à l'inscription, n'est pas une œuvre de Jean Goujon, bien qu'elle dérive indubitablement d'un bas-relief en calcaire conservé au Louvre (Inv. Mr. 1732) et attribué à l'école de Jean Goujon. Par contre, elle est absolument identique au motif central en bronze ornant une commode des frères Jacob (Londres, Victoria and Albert Museum, repr. D. Fitz-Gerald, 1974, p. 49).

Or, les dossiers du Victoria and Albert Museum contiennent une photographie — exécutée vers 1860 — d'une plaque montrant la même Vénus et que D. Fitz-Gerald suppose être le modèle du motif de la commode. Si l'on ignore où se trouve maintenant cette plaque, le dessin de Poitevin en confirme du moins l'existence. Ainsi, il pourrait s'agir d'une œuvre réalisée au début du XIX^e siècle, dans l'esprit du bas-relief du Louvre que son exposition au Musée des Monuments Français de Lenoir avait popularisé (renseignements fournis par le Département des Sculptures du Louvre).

A.S.

Bordeaux, musée des Beaux-Arts

Pierre-Paul Prud'hon

Cluny, 1758 — Paris, 1823

Elève de Devoges à Dijon, il séjourna à Rome de 1784 à 1788 où il copia le *Triomphe de la Religion* de Pierre de Cortone pour le Palais des Etats de Bourgogne. De retour en France, il s'installa à Paris. A la chute de Robespierre, il se réfugia à Gray de 1794 à 1796 et c'est à cette

époque qu'il exécuta certains de ses plus beaux portraits: Mme Georges Antony (musée de Lyon), M. Georges Antony (musée de Dijon). De retour à Paris, il travailla pour Didot et divers autres éditeurs, préparant des dessins destinés à l'illustration de *l'Art d'aimer*, de Paul et Virginie et de *La Nouvelle Héloïse*. Il reçut plusieurs commandes et travailla avec Peyron, Guérin, Hennequin à la décoration de la salle des Antonins au Louvre. Apprécié de l'Impératrice Joséphine, il exposa au Salon de 1808 *La Justice et la Vengeance Divine poursuivant le Crime*. Dès lors, Prud'hon connut un succès qui l'amena à occuper une situation quasi officielle; c'est ainsi qu'il fournit les dessins pour le berceau du Roi de Rome. La Restauration devait l'écarter de la position prédominante qui avait été la sienne; toutefois, protégé par le comte de Sommariva, il reçut en 1816 une importante commande pour les Tuileries où il peignit dans la chapelle une *Assomption* aujourd'hui au Louvre.

Fortement influencé par l'Italie, et principalement par le *sfumato* de Corrège, Prud'hon est l'un des artistes les plus originaux et les plus féconds de l'époque qu'il est difficile de rattacher soit au néo-classicisme, soit au romantisme; il a laissé un très grand nombre de dessins parmi lesquels il faut remarquer une importante série d'*Académies* d'hommes ou de femmes, sur papier gris-bleu, à l'écriture sensible et moelleuse.

J.V.

117

Les adieux d'Hector et d'Andromaque

Pierre noire, estompe et rehauts de blanc sur papier gris. H. 0,400; L. 0,490.

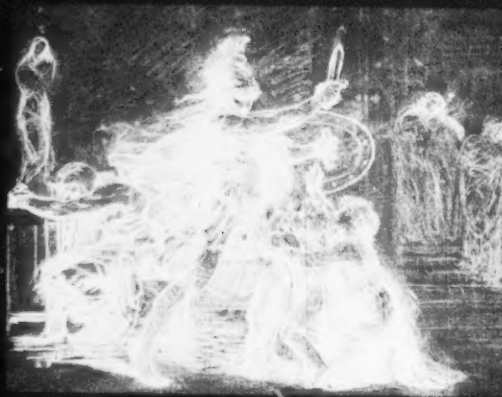
Hist.: Coll. Amédée Constantin; vente, Paris, 29 mars 1830, n° 168 (29,95 F); coll. Jules Boilly; vente, Paris, 19-20 mars 1869, n° 203 (121 F); coll. M.-J.-F. Mahéault; vente, Paris, 27-29 mai 1880, n° 252 (195 F); coll. baron de Beurnonville; vente, Paris, 16-19 février 1885, n° 408; coll. Jean Dollfus; vente, Paris, 20-21 mai 1912, n° 113 (1 300 F); coll. Edmond Pigalle; legs au musée de Gray, 1921.

Exp.: 1874, Paris, n° 348; 1922, Paris, n° 117 (mentionné au catalogue, mais n'a pas figuré à l'exposition); 1958, Paris, n° 41 bis.

Bibl.: Ed. de Goncourt, 1876, p. 115; H. Mireur, 1912, t. VI, p. 82; J. Guiffrey, 1924, n° 246; A.-P. de Mirimonde, *catal. musée*, 1959, n° 361.

Parfois désigné sous le titre d'*Oreste imploré par Andromaque* ou d'*Enée partant au combat lors de la chute de Troie*, ce dessin représente en fait Andromaque se jetant aux genoux d'Hector alors qu'il part combattre Achille; on distingue clairement au centre Astyanax présenté par sa mère, sur la gauche Priam embrassant une statue, et sur la droite Hécube s'avancant vers le groupe central.

Il existe une autre version de ce dessin, de même format (pierre noire et estompe. H. 0,400;



117

L. 0,480; voir J. Guiffrey, 1924, n° 247), vendue avec la collection Adolphe Dugléré (Paris, 1^{er} février 1853, n° 62) et passée par la suite dans la collection Chaix d'Est-Ange (J. du Teil, 1907, p. 20, repr. p. 25). Il s'agit d'un dessin très achevé qui comporte quelques variantes par rapport à celui de Gray, notamment vers la droite où n'apparaît plus qu'une seule figure, et qui fut probablement exécuté en vue de la gravure, à la différence du dessin exposé ici, qui est une première pensée traitée d'une manière libre et fougueuse.

J.V.

Gray, musée Baron Martin

118

Les Trois Parques

Pierre noire et rehauts de craie blanche sur papier bleu. H. 0,345; L. 1,553.

I. Clotho, la fileuse

Pierre noire et rehauts de craie blanche sur papier bleu. H. 0,350; L. 0,580.

Hist.: Coll. Colomb; vente, Paris, 20-21 avril 1832, n° 49; coll. Hartmann; vente, Paris, 11 mars 1875, n° 76 (250 F); coll. R. Koechlin; don R. Koechlin au musée de Gray pour compléter le legs Pigalle.

Exp.: 1874, Paris, n° 201; 1912, Saint-Petersbourg, n° 498.

Bibl.: Ed. de Goncourt, 1876, p. 198; A. Forest, 1913, p. 177, n° 201; J. Guiffrey, 1924, p. 340, n° 905; A.-P. de Mirimonde, *catal. musée*, 1959, p. 127, n° 363.

II. Lachésis, la dévideuse

Pierre noire et rehauts de craie blanche sur papier bleu. H. 0,345; L. 0,510.

Hist.: Coll. Colomb; vente, Paris, 20-21 avril 1832, n° 48; coll. Hartmann; vente, Paris, 11 mars 1875, n° 77 (215 F); coll. Ed. Pigalle; legs au musée en 1921.

Exp.: 1874, Paris, n° 202; 1922, Paris, n° 186 (mais ne figura pas à l'exposition).

Bibl.: Ed. de Goncourt, 1876, p. 199; A. Forest, 1913, p. 177, n° 202; J. Guiffrey, 1924, p. 341, n° 908; A.-P. de Mirimonde, *catal. musée*, 1959, p. 127, n° 364.

III. Atropos

Pierre noire et rehauts de craie blanche sur papier bleu. H. 0,350; L. 0,560.

Hist.: Coll. Colomb; vente, Paris, 20-21 mars 1832, n° 49; coll. Hartmann; vente, Paris, 11 mars 1875, n° 75 (210 F); coll. Ed. Pigalle; legs au musée en 1921.

Exp.: 1874, Paris, n° 200.

Bibl.: Ed. de Goncourt, 1876, p. 199; A. Forest, 1913, p. 177, n° 200; J. Guiffrey, 1924, p. 342, n° 909; A.-P. de Mirimonde, *catal. musée*, 1959, p. 127, n° 365.

Nous présentons ici pour la première fois ce dessin de Prud'hon restitué dans son état original. Cette reconstitution effectuée avec l'accord et sur les conseils de Monsieur Davoine, conservateur du musée de Gray, a été réalisée dans les ateliers de Restauration des musées classés et contrôlés dirigés par René Guilly.

Ce dessin est en fait composé de trois parties exactement jointives (J. Guiffrey, 1924, n° 905, 908 et 909) qui, avant d'entrer au musée de Gray, passèrent successivement dans les collections Colomb, Hartmann et Pigalle ou Koechlin.

On peut supposer que c'est au début du XIX^e siècle que cette frise fut scindée en trois dessins, aujourd'hui rassemblés; la restitution qui vient d'être effectuée confère d'ailleurs à cette œuvre une dimension monumentale, tout à fait exceptionnelle.

Cette restitution nous amène aussi à proposer une nouvelle interprétation de ces trois dessins réunis en un seul. Jusqu'à présent, on les considérait comme des études pour le fronton de l'Hôtel Dieu que Prud'hon projeta vers 1804; on retrouve en effet *Les Trois Parques*, identiques, dans un dessin gravé par Auguste Colas en 1846, mais insérées dans un fronton demi-circulaire; si les détails des *Trois Parques* de Gray correspondent bien à ceux figurés dans la gravure, on notera que nous sommes ici en présence d'une composition en frise, très différente du parti adopté pour le fronton de l'Hôtel Dieu.

Or, vers 1796, et peut-être même jusqu'en 1801, Prud'hon assura la décoration de l'hôtel de Lanois, rue Laffitte. Dans le grand salon, il représenta deux compositions en frise, décrites par T.-C. Bruun-Neergaard (1801, p. 126): «Le bas-relief, qui est sous la glace placée entre la Richesse et les Arts, représente l'union des Arts et du Commerce, désigné, le premier par Mercure, et le dernier par Minerve. Ils sont accompagnés de deux génies, dont l'un compte la recette, et l'autre présente un tableau. Au milieu des glaces, est un bas-relief qui représente les Parques, l'une défile, et l'autre dévide tandis que la troisième coupe le fil avec ses ciseaux».

Cette description est, certes, très imprécise et suffit pas pour mettre en relation le dessin de



Gray avec cette décoration; mais nous connaissons les deux peintures décrites par Bruun-Neergaard: *Les Trois Parques*, l'*Union des Arts et du Commerce*; elles sont passées en vente le 11 mai 1965 (Paris, Hôtel Drouot, n° 92 et 93), mais semblent être d'une qualité très médiocre; il faut alors remarquer que Bruun-Neergaard (1801, p. 128) affirme que Prud'hon se fit aider de ses élèves: «Le tems n'ayant pas permis à cet artiste de les exécuter, ce qui est une véritable perte pour les arts, un certain peintre en décorations s'en est chargé, et s'en est en même tems si mal acquitté, qu'à peine reconnaît-on les idées sublimes du compositeur».

Il est donc tout à fait probable que ces deux tableaux sont les originaux provenant de l'hôtel de Lanois; la frise des Parques correspondant parfaitement au dessin de Gray; on notera juste que vers la gauche, la draperie de Clotho est plus longue dans la peinture que dans le dessin, ce qui expliquerait la légère différence de format entre le bas-relief peint (H. 0,400; L. 1,700) et la frise ici exposée (H. 0,345; L. 1,553).

Nous sommes donc amenés à conclure que le dessin de Gray est le modèle de la frise peinte, en camaïeu à l'imitation du bronze, pour le salon de l'hôtel de Lanois. Cette composition sera ensuite reprise textuellement par Prud'hon pour son projet de fronton de l'Hôtel Dieu, ce qui explique les confusions faites jusqu'à présent.

Les musées français (Louvre, Chantilly, Montpellier, Bayonne et Châteauroux) conservent d'autres esquisses pour les décorations de cet hôtel; ces œuvres, ainsi que d'autres dérivées des *Trois Parques* de Gray, sont répertoriées et commentées par J. Guiffrey (1924, pp. 294-314, 338-344).

J.V.

Gray, musée Baron Martin

Jacques Réattu

Arles, 1760 — *id.*, 1833

Arrivé à Paris en 1773, il fut élève de Regnault dès 1778; il participa au concours du Prix de Rome en 1788 avec *La mort de Tatiüs* (musée

d'Arles), mais échoua; Réattu ne devait remporter le Premier Grand Prix qu'en 1790 et partit pour l'Italie l'année suivante. Il séjourna à Rome comme pensionnaire jusqu'en janvier 1793, et dut alors fuir à Naples où il retrouva Girodet; le musée d'Arles conserve plusieurs tableaux ou dessins de ce séjour italien, et plus particulièrement une *Vue des temples de Paestum*. Rentré en France, il poursuivit une carrière purement provinciale, et n'exposa pas aux Salons parisiens. Il travailla en Provence, principalement à Arles, Beaucaire (église Saint-Paul), Nîmes (Grand Théâtre) et Marseille (plafonds de la grande salle de l'Hôtel de Ville et du Grand Théâtre). L'essentiel de son œuvre peint et dessiné fut légué au musée d'Arles. On ne possède jusqu'à présent que peu d'études consacrées à Réattu; citons seulement celle, très incomplète, de Jules Canonge (*Jacques Réattu, peintre d'histoire...*, Nîmes, 1863). Mlle K. Simons prépare actuellement le catalogue raisonné de l'œuvre de l'artiste.

J.V.

119

La Philosophie méditant sur l'Immortalité de l'Ame est tentée par la Fortune

Plume et encre noire, lavis brun et rehauts de gouache blanche.
H. 0,275; L. 0,224.

Hist.: Legs de Mme Elisabeth Grange, fille de l'artiste, en 1868 (Inv. 868-1-238).

Bibl.: [Anon.], *cat. musée*, 1870, p. 5, n° 26.

120

Le Travail repoussant la Misère

Plume et encre noire, lavis brun et rehauts de gouache blanche.
H. 0,275; L. 0,227.

Hist.: Legs de Mme Elisabeth Grange, fille de l'artiste, en 1868 (Inv. 868-1-236).

Bibl.: [Anon.], *cat. musée*, 1870, p. 5, n° 24.

Ces deux dessins, présentés en pendant, ont probablement été exécutés vers 1791-1793, lors du séjour italien de Réattu, comme le laissent supposer les sujets, exemplaires et moralisateurs, issus des idées révolutionnaires. On notera une



119

référence à l'antiquité dans la *Philosophie* ... tentée par la *Fortune*, où est représenté un buste de Socrate et où la figure allégorique principale tient le *Phédon* (ou *De l'Immortalité de l'âme*) de Platon.

Arles, musée Réattu

J.V.

121
Jupiter, Apollon, Neptune
et les sept Fleuves de la Grèce
détruisant les retranchements que les Grecs
ont laissés devant Troie

Plume et encre brune, lavis brun et rehauts de gouache blanche sur papier calque.

H. 0,335; L. 0,485.

S.b.g.: Réattu arelatensis fecit.

Hist.: Legs de Mme Elisabeth Grange, fille de l'artiste, en 1868 (Inv. 868-1-233).

Bibl.: [Anon.], *catal. musée*, 1870, p. 5, n° 21.

Ce dessin, dont on remarquera la rareté du sujet, est l'étude achevée pour un tableau légèrement plus grand (T. H. 0,360; L. 0,495) conservé aussi au musée d'Arles (Inv. 868-1-33; *catal. musée*, 1870, p. 10, n° 14). La peinture est signée et datée: *A Vietri de Salerne, 1793, Réattu*, et a donc été exécutée pendant le séjour à Naples et dans ses environs, alors que Réattu avait dû fuir Rome après les événements de janvier 1793.

Arles, musée Réattu

J.V.

118



120

122
Cléobis et Biton

Plume et encre noire, lavis noir et rehauts de gouache blanche.

H. 0,174; L. 0,605.

S.D.b.: Réattu 1802.

Hist.: Legs de Mme Elisabeth Grange, fille de l'artiste, en 1868 (Inv. 868-1-234).

Bibl.: [Anon.], *catal. musée*, 1870, p. 5, n° 22.

Le sujet, précédemment traité par Durameau (Salon de 1799, n° 35), est tiré de Valère Maxime (Livre 4): Cléobis et Biton, fils de la prêtresse de Junon, tirent le char de leur mère vers le temple de cette déesse; leur mère ayant souhaité pour eux une récompense digne de leur dévoue-

121





122

ment, ils meurent ayant ainsi fait preuve de «piété filiale».

On notera ici la composition en frise, typique du néo-classicisme, et aussi le traitement lourd et crémeux des rehauts de gouache blanche qui peut rappeler certains dessins de Moitte (cf. n° 97).

J.V.

Arles, musée Réattu

Fleury-François Richard

Lyon, 1777 — Ecully (Rhône), 1852

Il est, avec Grobon et Revoil, l'un des fondateurs de l'«école lyonnaise». Après avoir reçu à l'Ecole de dessin de Lyon, la formation de peintre de fleurs pour les fabriques de soieries, il vient en 1795 à Paris et restera trois années dans l'atelier de David (1796-1799). Si les œuvres exécutées à cette époque prennent leur inspiration dans l'histoire il est difficile de nos jours d'en apprécier le style, puisque la plupart ne sont plus localisées. En revanche, la période suivante — au cours de laquelle il est nommé en 1808, peintre de Joséphine — est marquée par le goût pour les sujets médiévaux (cf. S. Lodge, 1971, pp. 69-71). Depuis le Salon de 1802 où son tableau *Valentine de Milan* lui vaut un grand succès, l'artiste multiplie les scènes de genre illustrant des événements en marge de l'Histoire de France (*Les adieux de Charles VII à Agnès Sorel*, Salon de 1804, Arenenberg) mais soigneusement documentées. On trouve aussi chez Richard des intentions sentimentales ou moralisatrices (*La Vallière carmélite*, 1805, Moscou; *Mme Elizabeth dans sa maison de Montreuil, faisant donner du lait aux pauvres enfants du village*, 1817, Versailles). Nommé Professeur de l'Ecole des Beaux-Arts de Lyon de 1818 à 1823, l'artiste cessera pratiquement de peindre à partir de 1824, victime d'une attaque de paralysie. Par son style minutieux mis au service d'un art épris d'idéal, ayant le souci d'éduquer, Richard est un de ceux qui annonce l'œuvre symbolique d'un Victor Or-

sel ou d'un Chenavard. Comme l'a souligné Morel de Voleine (1883, p. 326): «M. Richard fut l'un des pères de cette école lyonnaise qui occupa une place assez brillante dans la première moitié de ce siècle; elle eut sa raison d'être (...) elle contribua à nous délivrer des Grecs et des Romains et prépara les voies aux artistes en quête du vrai».

A.S.

123

Portrait d'une jeune personne devant un piano

Crayon noir, estompe, rehauts de blanc.

H. 0,470; L. 0,370.

S.D.b.d.: *Fleury Richard 1800.*

Inscription, en bas au centre, en gothiques: *Célinie.*

Hist.: Coll. Mme de Laumont-Peyronnet; don de Mme de Laumont-Peyronnet au musée en 1946; marque du musée en bas à droite (Lugt, 7054) (Inv. 306).

Exp.: 1801, Salon, n° 284; 1972, Toulouse, n° 56.

Bibl.: E. Bellier et L. Auvray, 1885, t. II, p. 372; M. Au-

123



119

vaincus; 3°) Libations faites à Cérés; 4°) Plusieurs personnes assemblées autour d'un mourant; 5°) Le dévouement de Cimon; 6°) Le combat de deux guerriers en présence de leurs armées. Le dessin d'Alençon, dont le sujet est expliqué en partie par l'inscription figurant à la partie inférieure, illustre un passage du tome I de l'ouvrage: après la bataille des Thermopyles, Themistocle décide, pour tenter de faire échec à l'avance des troupes de Xerxès, que les habitants de l'Attique devaient quitter «leurs foyers, leurs campagnes, les temples de leurs dieux, les tombeaux de leurs pères (...). Les vieillards que leurs infirmités ne permettoient pas de transporter, ne pouvoient s'arracher des bras de leur famille désolée; les hommes en état de servir la république recevoient, sur les rivages de la mer, les adieux et les pleurs de leurs femmes, de leurs enfants, et de ceux dont ils avoient reçu le jour; ils faisoient embarquer à la hâte sur des vaisseaux qui devoient les conduire à Egine, à Trézène, à Salamine; et ils se rendoient tout de suite sur la flotte portant en eux-mêmes le poids d'une douleur qui n'attendoit que le moment de la vengeance» (cf. *Voyage du jeune Anacharsis*, I, p. 137, B.N. Impr. Rés. J. 1239¹). Si les Goncourt devaient déplorer «la minceur et le fini pénible» de la seconde manière de Moreau le Jeune, il semble pourtant que la critique du XVIII^e siècle ait apprécié la suite d'Anacharsis: «Moreau le Jeune semble s'être surpassé cette année» écrit dans le *Mercur de France* l'auteur des *Observations sur l'exposition des tableaux au Salon du Louvre* (cf. coll. Deloynes, t. XVIII, n° 491, p. 985) tandis qu'un autre, dans le *Journal de Paris*, constate: «Moreau le Jeune: un grand nombre de dessins, destinés à enrichir de beaux ouvrages, la conception, le choix et l'exécution font honneur à l'artiste qui jouit depuis longtemps de la plus grande réputation dans ce genre» (coll. Deloynes, t. XVIII, n° 492, p. 991).

Ecrivain et numismate, l'abbé Jean-Jacques Barthélémy (1716-1795), auteur de différents ouvrages historiques, fit partie, avec Moreau le Jeune, de la Commission des arts.

A.S.

Alençon, musée des Beaux-Arts

Victor-Jean Nicolle

Paris, 1754 — *id.*, 1826

Les historiens d'art ont toujours négligé cet artiste marginal qui n'a jamais exposé au Salon ni dans aucune manifestation officielle; il fut plus goûté des amateurs que de la critique si l'on excepte l'article de Henri Boucher publié

dans la *Gazette des Beaux-Arts* (février 1923, pp. 97-112; et le catalogue de ses eaux-fortes très rares dressé par Charles Le Blanc (1854-56, t. III, p. 99) et Prosper de Baudicour (1861, t. II pp. 309-312).

Après s'être vu décerné en 1771, le Grand Prix de Perspective à l'Ecole royale gratuite de dessin, Nicolle entre dans l'atelier de l'architecte Petit-Radel (1740-1818) qu'il fréquente jusqu'en 1774.

A l'appui de quelques œuvres datées, on admet généralement qu'il fait au moins deux séjours en Italie, de 1787 à 1798 ou 1799 et de 1806 à 1811.

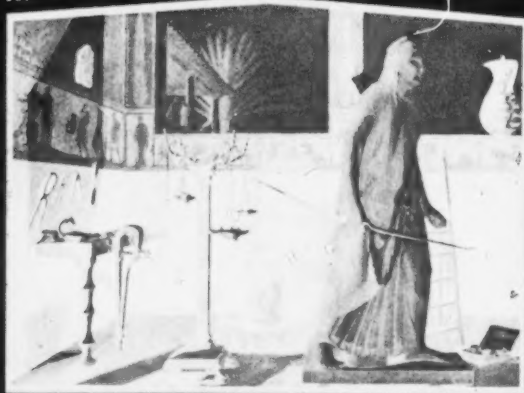
S'il lui arrive de décrire Paris (dessins au musée Carnavalet) et certains sites de France, il se consacre avant tout aux vues des villes d'Italie: Venise, Florence, Naples et surtout Rome, maintenant ainsi la longue tradition des peintres français attirés par le spectacle de la Ville Eternelle et brillamment illustrée au XVIII^e siècle par des artistes tels que Barbault, Michel-Ange Challe, Jean-Baptiste Lallemand et Hubert Robert.

Son œuvre graphique est immense: plus de cinq cents aquarelles minutieuses exécutées en atelier d'après des croquis pris sur le vif à la plume et au lavis.

Si sa notoriété fut de son vivant modeste, il connu par la suite, au XIX^e siècle notamment, une grande vogue auprès des amateurs: 300 dessins à la vente de Mme H..., 31 mars-1^{er} avril 1828, 360 aquarelles dans la collection H. Destailleur (en partie à la Bibliothèque Nationale), 163 à la vente A.-E. Moreau (Paris, Hôtel Drouot, salle 10, 31 mars-1^{er} avril 1924), et 149 aquarelles à la vente de la collection de la baronne F. Oppenheim (le 27 novembre 1929) dont certaines sont aujourd'hui conservées au musée de Rouen.

N.V.

107



Atelier de sculpture antique

Aquarelle. Forme pentagonale.
H. 0,140 au centre; H. 0,130 sur les côtés; L. 0,180.
S.b.d.: *Nicolle*.

Hist.: Coll. du sculpteur Pierre-Maximilien Delafontaine (1774-1860); coll. de ses descendants; legs Delafontaine au musée en 1932.

Bibl.: A.-P. de Mirimonde *cat. musée*, 1959, pp. 110-111, n° 338.

Cette aquarelle, d'une fraîcheur tout à fait remarquable, est probablement une vue imaginaire d'un atelier de sculpteur antique. On y remarque plusieurs détails précis telle l'olpe corinthienne figurée sur la droite ou le candélabre de bronze provenant des fouilles de Pompéi (cf. H. Roux et L. Barré, 1862, t. VII, pp. 5-6, repr. IV).

La statue est celle de l'Artémis de Pompéi, conservée au musée national de Naples (*cat. musée*, s.d., pp. 24-25, n° 70, repr. 3) et représentée ici un arc à la main.

J.V.

Gray, musée Baron Martin

Augustin Pajou

Paris, 1730 — *id.*, 1809

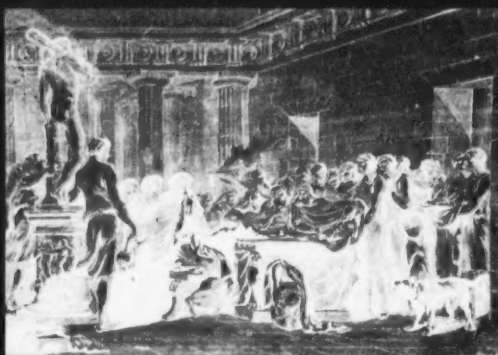
Elève de J.-B. Lemoyne, il remporta le Grand Prix en 1748 et séjourna à Rome, de 1752 à 1756, y exécutant de nombreux dessins ainsi que des copies d'après les antiques (une soixantaine sont conservées au musée de l'université de Princeton). De retour à Paris, il fut agréé en 1759 et, dès lors, exposa régulièrement au Salon jusqu'en 1802; reçu à l'Académie en 1760 avec *Pluton tenant Cerbère enchaîné* (Louvre), il obtint de nombreuses commandes officielles (salle et foyer de l'Opéra de Versailles, façade du Palais Royal, église Saint-Louis de Versailles...). Il a exécuté un nombre important de bustes, en marbre ou en terre cuite, et a laissé des modèles de pendules, de porte-lumières, de médailles ou de groupes réalisés ensuite en biscuit de Sèvres. Ses dessins nerveux et fouillés (cf. M.-N. Benisovich, décembre 1953, pp. 295-298) sont encore très proches de la manière baroque de Doyen, de Lagrègne ou de La Traverse.

J.V.

108

Lycurgue présente leur Roi
aux Lacédémoniens

Plume et encre brune, lavis brun et gris.
H. 0,312; L. 0,460.
S.D.b.d.: en 1762 Pajou inv. fé.



108

Hist.: Coll. Lemonnier; acquis par le musée en 1822 (Inv. 822-1-65).

Exp.: 1763, Salon, n° 175.

Bibl.: D. Diderot, 1763, cf. J. Seznec et J. Adhémar, 1957, t. I, p. 189; E. Bellier et L. Auvray, 1885, t. II, p. 193; Ed. Lebel, *cat. musée*, 1890, p. 94, n° 872; E. Minet, *cat. musée*, 1911, p. 140, n° 1138; H. Stein, 1912, pp. 223-225, 397, repr. p. 223.

Le sujet de ce dessin, tiré des *Vies des hommes illustres*, de Plutarque, est expliqué dans une longue inscription, au bas de la feuille, que nous donnons ici avec l'orthographe originale:

«La veuve du frère de Licurgus envoya Secrètement lui faire entendre s'il vouloir lui promettre de l'épouser qu'elle se feroit avorter, Licurgus eut grande horreur de sa méchanseté, toute fois il fit semblant d'accepter L'offre qu'elle lui fesoit qu'il n'étoit pas nécessaire de faire périr son enfant, qu'elle se mettoit en danger elle même qu'il falloit qu'elle eut patience jusqu'à ce qu'elle fut accouchée, car alors il trouveroit moyen de se defaire de l'enfant, il n'eut pas plus tost appris étoit prete d'accoucher qu'il envoya des gardes pour assister a Son travail auquel il donna ordres que si elle fesoit une fille, ils la laissent entre les mains des femmes, et si cetoit un garçon qu'ils le lui apportassent incontinent en quelque lieu qu'il fut, et quelques affaires qu'il eut. Si avint qu'elle se délivra d'un fils au moment qu'il étoit à table avec les officiers de la ville, et entrèrent ses serviteurs dans la sale, et lui presanterent le petit Enfant, lequel il prit entre ses bras, dit aux assistants, voila un Roy qui vous vient de naitre Seigneurs Spartiates.»

Cette œuvre fait partie, avec *La mort de Diomède* (Salon de 1759), *La mort de Pélopidas* (Salon de 1767) et un *Episode de la vie de Camille* (Salon de 1771)...., d'un groupe de dessins historiques exécutés au retour d'Italie. Celui montré ici est particulièrement important car il fut exposé au Salon de 1763 en même temps que la *Marchande d'Amours*, de Vien. H. Stein (1912,

un *Livre à dessiner d'après nature*, puis, en 1800, *Les Elémens de perspective à l'usage des artistes, suivis de Réflexions et Conseils à un Elève sur la Peinture*.

On consultera sur la carrière de Valenciennes le catalogue fondamental de R. Mesuret paru en 1956.

J.L.

126

Vue de la campagne romaine

Lavis brun.

H. 0,215; L. 0,370.

S.D.b.d.: P.V. 1791.

Hist.: Provenance inconnue [il est possible que ce dessin ait fait partie du lot indiqué au n° 15 du catalogue de la vente de l'atelier de l'artiste, le 26 avril 1819 (exemplaire manuscrit à la Bibliothèque Doucet)].

Exp.: 1925, Paris, n°s 696 ou 697; 1958, Bordeaux, n°s 232 ou 233.

Bibl.: R. Mesuret, 1954, p. 94; R. Mesuret, 1956-1957, p. 12; R. Arnould, *cat. musée*, 1957, p. 11; R. Jullian, décembre 1965, repr.

L'hypothèse de R. Mesuret (1956-1957, p. 12) selon laquelle ce dessin et une autre *Vue de la campagne romaine* conservée au musée du Havre, également datée de 1791 (lavis brun, H. 0,215; L. 0,370) témoigneraient de la présence de Valenciennes en Italie à une date où l'on pensait que l'artiste résidait à Paris, paraît tout à fait séduisante. En effet, ses voyages restent encore mal connus (ainsi des esquisses peintes récemment apparues, dont les sites ont été identifiés par R. Le Bihan, permettent d'affirmer le passage, jusqu'à présent ignoré, de l'artiste en Bretagne). Mais l'on peut supposer aussi qu'il s'agirait d'un paysage composé, les personnages du premier plan illustrant une scène antique dont le sens nous échappe.

J.L.

Le Havre, musée des Beaux-Arts

126



Joseph-Marie Vien

Montpellier, 1716 — Paris, 1809

Elève de Natoire, Vien remporte le Grand Prix en 1743 (*David se résignant à la volonté du Seigneur qui avait frappé son royaume de la peste*) et se rend l'année suivante à Rome. Durant son séjour (1744-1750), il se montre très sensible à l'influence de J.-F. de Troy, alors Directeur de l'Académie de France, ainsi qu'à celle des peintres de l'école bolonaise du XVII^e siècle (Guerchin) comme en témoigne la suite de la *Vie de Sainte-Marthe* (1747-1751, église Sainte-Marthe, Tarascon).

Agréé à l'Académie en 1751, reçu Académicien en 1754 (*Dédale et Icare*, Paris, Ecole des Beaux-Arts), Vien, à cette époque, s'éloigne de la tradition de Boucher et adopte un style nouveau, fortement marqué par les découvertes faites à Herculanum. La *Marchande d'Amours*, (Fontainebleau) exposée au Salon de 1763, marque ainsi une prédilection pour une facture épurée et glacée, un type de composition en frise se détachant sur un fond d'architecture, qui deviendront les constantes du néo-classicisme. La même année, Vien expose la *Vertueuse Athénienne* (Strasbourg) puis en 1767 la *Jeune grecque au bain* (Puerto-Rico, musée de Arte de Ponce) qui sont considérés comme ses chefs-d'œuvre. Nommé Directeur de l'Académie de France à Rome, Vien, entre 1775 et 1782, peut, en y rétablissant la discipline et en réformant l'enseignement, accentuer le mouvement en faveur du retour à l'antiquité que David, son principal élève, portera à son apogée. Vers la fin de sa vie, Vien montre pourtant les difficultés à poursuivre ses expériences novatrices. Les nombreux dessins qui subsistent de cette période (que ce soient ceux conservés au Louvre, à Rouen (Bibliothèque), à Berlin, à Londres, Detroit, etc.) paraissent tous conçus sur les mêmes formules. Néanmoins, par son œuvre, comme par son enseignement, Vien a joué un rôle capital pour l'élaboration du néo-classicisme français.

A.S.

127

Hector détermine Pâris, son frère, à prendre les armes pour la défense de la patrie

Plume et encre brune.

H. 0,311; L. 0,251.

Hist.: Coll. Charles Gasc, marque en bas à gauche (Lugt, 543); coll. A.P.F. Robert Dumesnil, marque en bas à droite (Lugt, 2200); acquis chez M. Prouté par le musée de Rennes en 1974 (cat. *Fontebasso*, n° 25, repr.) (Inv. 74-14-1).



127

Ce dessin, dont le sujet est tiré de l'*Illiade* (VI, 321), est en rapport avec le tableau que Vien devait exposer au Salon de 1779 et qui appartient au comte d'Orsay avant d'aboutir en 1808 au château de Fontainebleau (appartements de l'Empereur, antichambre des huissiers). Thomas W. Gaetgens (com. ms.) nous signale, grâce aux informations transmises par Mme Samoyault-Verlet, que la peinture fut confondue, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, avec une autre composition de Vien, la *Contenance de Scipion*, maintenant au musée d'Aix, mais elle aussi placée un temps à Fontainebleau (entre 1820 et 1835). C'est au moment où le tableau d'*Hector* réintégra le château, vers 1860 (après en être sorti en 1839), que l'erreur fut commise.

Les formes massives des personnages, délimitées par un trait légèrement tremblé, l'insertion de la scène dans le décor architectural décrit avec précision, sont des constantes du style des dessins de Vien dans la dernière partie de sa carrière.

Rennes, musée des Beaux-Arts

A.S.

François-André Vincent

Paris, 1746 — *id.*, 1816

Au sortir de l'atelier de Vien, Vincent obtient le Premier Prix de Rome en 1768 (*Germanicus apaisant la sédition dans son camp*, Paris, Ecole

des Beaux-Arts); il séjourne à l'Académie de France à Rome de 1771 à 1775 où il dessine beaucoup et laisse de ses camarades pensionnaires une série de caricatures spirituelles (Montpellier, musée Fabre; Paris, musée Carnavalet; Louvre; Rouen, Bibliothèque).

De retour à Paris, il débute au Salon de 1777 avec *Bélisaire* et *Socrate et Alcibiade*, (Montpellier, musée Fabre). En 1779, son *Molé et les factieux* (Paris, Palais Bourbon) remporte un brillant succès qui le rend célèbre et affirme son rôle de précurseur dans la veine de la peinture historique qu'il aborde fréquemment par la suite. Il pratique également les sujets antiques, gréco-romains, mythologiques (son morceau de réception à l'Académie en 1783: *Borée enlevant Orythie*, Chambéry, Préfecture), modernes (*La Bataille des Pyramides*, 1800; tableau disparu; esquisse dans une coll. part.) et le portrait (*Bergeret*, 1774, Besançon, musée des Beaux-Arts; *La famille Boyer-Fonfrède*, 1801, Versailles).

Son œuvre se fait généralement remarquer, selon Quatremère de Quincy (1817, p. 31), par une «composition plus judicieuse qu'originale, [un] dessin moins profond que correct, [un] ton de couleur sage sans trop de force ou d'éclat, [une] manière de peindre franche et ferme». C'est ce style formé à l'école de l'Antique et des maîtres anciens (Le Guide et le Guerchin notamment) et nourri par une solide observation de la nature qui fait de Vincent l'un des artisans les plus actifs de la transformation de la peinture française à la fin du XVIII^e siècle.

N.V.

128

Alcibiade et Socrate

Pinceau, lavis brun sur esquisse à la pierre noire.

H. 0,320; L. 0,426.

S.D.b.d. à deux reprises: Vincent F. 1777.

Hist.: Don anonyme au musée en 1899 (provient peut-être de la vente de l'atelier Ch. Loyeux, Paris, Hôtel Drouot, 18-19 avril 1898, bien qu'il ne figure pas au catalogue) (Inv. 2185).

Exp.: Salon de 1801? (la présence d'un dessin de même sujet dans la vente Bruun-Neergaard, 29 août 1814, n° 397, empêche d'identifier avec certitude le dessin du Salon de 1801 comme étant celui de Pontoise); 1971-1972, Pontoise, n° 102, repr. 22.

Il s'agit d'une étude préparatoire du tableau exposé au Salon de 1777 (n° 190) et actuellement conservé au musée Fabre à Montpellier, *Alcibiade recevant les leçons de Socrate* (avec son pendant, *Bélisaire réduit à mendier*). Elle présente avec l'œuvre définitive quelques variantes: dans le tableau, la tête du chien derrière Alcibiade n'apparaît plus, l'ange y est plus incliné



128

vers l'avant, Socrate tient un parchemin roulé, son visage est plus proche des représentations sculptées antiques.

A son retour d'Italie, Vincent est encore tout imprégné des modèles romains, de Pompeo Batoni notamment dont il adopte la présentation à mi-corps, la composition sagement équilibrée et le dessin au tracé très doux.

N.V.

Pontoise, musée Tavet-Delacour.

129

Le retour de Tobie

Plume et encre noire, lavis gris et noir.

H. 0,405; L. 0,530.

S.b.g.: *Vincent.*

Hist.: Coll. du peintre François-Xavier Fabre; legs Fabre au musée de Montpellier en 1837 (Inv. 837-1-264).

D'après Jean-Pierre Cuzin, c'est probablement des années 1790 qu'il faut dater cette feuille qui ne prépare à notre connaissance aucune œuvre peinte. En effet, la manière de hacher le papier par des coups de plume incisés, la dureté du trait se rapprochent du dessin n° 130 exposé ici.

N.V.

Montpellier, musée Fabre

130

Négociants sur le port de Marseille

Plume et encre noire, lavis gris et rehauts de blanc sur traits de sanguine.

H. 0,400; L. 0,450.

S.D.b.d.: *Vincent 1795... J.*

Hist.: Provenance inconnue.

Exp.: 1964, Marseille, n° 158.

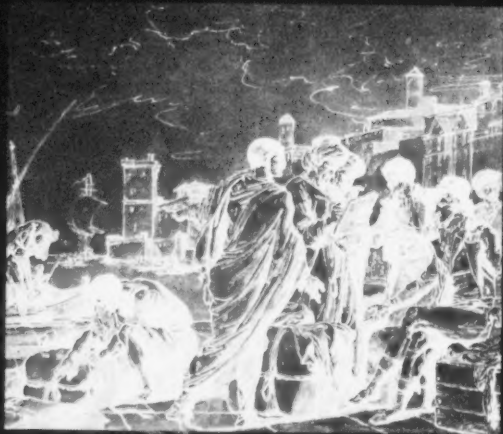
Ainsi que nous le signale Jean-Pierre Cuzin que nous remercions vivement, ce dessin doit être



129

mis en relation avec un groupe d'autres feuilles de Vincent datant de la même époque, toutes de la même technique et de dimensions voisines. On peut le rapprocher utilement d'un dessin préparatoire, signé et daté de 1795, pour la *Leçon d'Agriculture* du Salon de 1798 (musée de Bordeaux), autrefois dans la collection Portalis, puis dans le commerce d'art parisien et aujourd'hui dans une collection inconnue de nous et d'un autre dessin conservé dans une collection privée parisienne (signé et daté de l'an 5. H. 0,350; L. 0,380). Le père de famille qui, sur le dessin Portalis, montre à son fils le laboureur au travail, ressemble (visage, costume) à l'homme assis à droite dans le dessin de Marseille. Nous croirions volontiers qu'il s'agit dans les deux cas de F.-B. Boyer-Fonfrède, négociant toulousain, frère de J.-B. Boyer-Fonfrède, député de la Gironde, président de la Convention qui fut décapité en 1793. Le dessin ici exposé semble être

130



une étude pour un grand tableau qui ne fut jamais exécuté. Le livret du Salon de 1798 mentionne en effet, à la suite de la notice 425 consacrée à la *Leçon d'Agriculture*: «Nota. Le Commerce et d'autres parties intéressantes de l'éducation doivent former une suite à ce premier tableau qui, ainsi que cette suite, sont destinés au Cit. Boyer-Fonfrède de Toulouse». Nous sommes en présence vraisemblablement ici d'un projet pour l'allégorie du *Commerce*: Boyer-Fonfrède assiste au débarquement de ballots de marchandises venues d'Orient; son jeune fils, debout à ses côtés, regarde les négociants étrangers faire leurs comptes; la vue du Vieux-Port de Marseille avec le fort Saint-Jean, les clochers des deux églises et l'Hôtel de Ville est bien reconnaissable.

Seul un autre tableau de la série fut exécuté: le *Portrait de Boyer-Fonfrède et de sa famille*, signé et daté de 1801, aujourd'hui au musée de Versailles.

Un dessin préparatoire, toujours de même technique (H. 0,390; L. 0,220), est passé en vente à Paris sous une attribution à Boilly (vente Madame Doucet, Paris, 21 novembre 1966, avec une date de 1795 et une annotation ancienne: «Ils nous doivent la vie. Nous leur devons le bonheur»).

Signalons enfin un dessin de Vincent passé lui aussi en vente à l'Hôtel Drouot (10 décembre 1969, sans catalogue), portant une fausse signature Boilly et une date de 1795 reprise d'une inscription grattée. De même technique que les précédents (H. 0,330; L. 0,220), il représente une mère de famille vraisemblablement Madame Boyer-Fonfrède encourageant ses enfants à secourir les infortunés (inscription ancienne sur le montage: «Soulagez les malheureux»); il paraît constituer un projet pour un autre tableau prévu dans la même série et à notre connaissance non exécuté.

N.V.

Marseille, musée de la Marine

Jean-Baptiste Wicar

Lille, 1762 — Rome, 1834

Fils d'un menuisier ébéniste, Wicar était apprenti dans l'atelier de son père quand un échevin de Lille, M. d'Hespel, prit en charge la formation du jeune garçon aux Ecoles Académiques de la ville. Wicar eut pour premier professeur Guéret, et dès 1774, expose à Lille une *Figure Académique* à la sanguine qui lui vaut un Premier Prix. En 1778, il obtient le Premier Prix de dessin pour le modèle vivant et part l'année suivante pour Paris. Là, il travaille dans l'atelier

du graveur Lebas puis en 1782 est admis dans l'atelier de David. Son premier tableau d'histoire, *Joseph dans la prison expliquant les songes au panetier et à l'échanson* (1784) est suivi en 1786 d'un *Jugement de Salomon*, commencé à Rome — où Wicar avait accompagné David en 1785 — mais terminé à Paris et exposé au Salon. Parallèlement, l'artiste entreprend la publication des collections de la galerie de Florence et du palais Pitti, d'après les relevés qu'il avait dessinés à partir de 1785; quatre volumes parurent ainsi entre 1789 et 1807 qui valurent à Wicar une médaille d'or à l'exposition de l'an X mais l'obligèrent à séjourner sept ans à Florence.

Compromis, comme son maître David, après la chute de Robespierre, Wicar est lui aussi emprisonné puis libéré par l'amnistie du 4 brumaire an IV (26 octobre 1795). A la demande de Bonaparte, Wicar fait partie, en 1796, de la commission des arts chargée de choisir les œuvres destinées à être envoyées à Paris comme indemnités des frais de guerre dus à la France. Il continue néanmoins à travailler, surtout lorsqu'il revient à Rome en 1800 où il peint successivement *L'exil de Coriolan*, une scène de *Sophocle*, la *Charité romaine*, le *Gladiateur mourant*, la *Réunion des députés du Saint-Siège avec les envoyés français* et un grand nombre de portraits. En 1806, Wicar est nommé Directeur de l'Académie de Naples mais n'y reste que trois ans, revenant à nouveau à Rome où il s'établit définitivement (1813). Principalement absorbé alors par son immense tableau de la *Résurrection du fils de la veuve de Naïm* qu'il termine en 1816 (Lille), il réalise, avant de mourir en 1834, plusieurs autres compositions historiques ou religieuses: *Virgile lisant l'Enéide devant Auguste et Livie*.

Peintre d'histoire, dessinateur et graveur, Wicar, à notre époque, est surtout connu grâce aux collections qu'il constitua durant ses longs séjours en Italie et légua à sa ville natale. Y figurent notamment une suite remarquable de dessins de la Renaissance italienne (Raphaël surtout). N'oublions pas non plus la fondation d'une œuvre destinée à prendre en charge la formation de jeunes artistes lillois et dont devait plus tard bénéficier Carolus Duran.

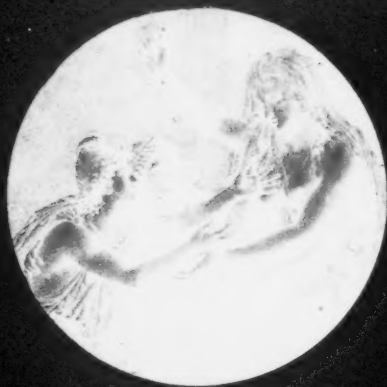
A.S.

131 La Patrie

Crayon noir, estompe.
Forme ronde. Diam. 0,160.

Hist.: Coll. J.-E. Gatteaux, marque en bas à gauche (Lugt, 852); don J.-E. Gatteaux au musée en 1865 (Inv. 1726).

Bibl.: H. Pluchart, *catal. musée*, 1889, n° 1726; L. Quarré-Reybourbon, 1895, p. 24; F. Beaucamp, 1939, t. I, p. 206.



131

Wicar composa ce dessin allégorique ainsi que son pendant, (cf. n° suivant), durant son emprisonnement à l'ancien collège du Plessis (15 Prairial - 7 Messidor an III; 3 juin au 26 juin 1795). Beaucamp (1939, t. I, pp. 203-204) rapporte que l'artiste «prévenu d'avoir été l'un des plus zélés partisans du système de la Terreur, d'avoir ajouté à toutes les opinions ultra-révolutionnaires (...), d'avoir usé de l'influence qu'il avait auprès de David pour persécuter tous les hommes de talents» occupa sa captivité à la constitution du dossier de sa défense et en travaillant, tout comme David, incarcéré, lui, depuis le 9 Prairial (28 mai 1795) au Collège des Quatre Nations. «Le musée de Lille conserve ainsi des souvenirs de sa captivité: deux dessins allégoriques: *La Patrie, La Justice*. L'artiste devait aimer ces compositions qui lui rappelaient les tempêtes de sa jeunesse, car, au verso de ces deux sujets, il allait inscrire beaucoup plus tard: «Dessiné par le chevalier Wicar, à la maison d'arrêt du Plessis, où il était retenu pendant le Commencement de la réaction, le 25 Prairial an III de la République» (cf. F. Beaucamp, 1939, t. I, p. 206).

Lille, musée des Beaux-Arts

132

La Justice

Crayon noir, estompe.
Forme ronde. Diam. 0,160.

Hist.: Coll. J.-E. Gatteaux, marque en bas à gauche (Lugt, 852); don J.-E. Gatteaux au musée en 1865 (Inv. 1727).

Bibl.: H. Pluchart, *catal. musée*, 1889, n° 1727; L. Quarré-Reybourbon, 1895, p. 24; F. Beaucamp, 1939, t. I, p. 206.

126



132

Voir le n° précédent.

F. Beaucamp (1939, t. I, p. 206) pense que ce dessin est une allusion à l'incarcération de Wicar car «il fait voir *La Calomnie*, à la tête hérissée de serpents, au masque plein de haine, fuyant le verdict de l'Équité».

A.S.

Lille, musée des Beaux-Arts

133

Jésus ressuscitant le fils de la veuve de Naïm

Pierre noire et estompe sur papier bis.
H. 0,665; L. 0,990.

Mise au carreau.

Hist.: Coll. J.-B. Wicar; legs Wicar au musée en 1835. (Inv. 1841).

Bibl.: [Anon.], *catal. musée*, 1856, n° 1035; H. Pluchart, *catal. musée*, 1889, n° 1841; F. Beaucamp, 1939, t. II, cat. 134; J. Vilan, 1974, n° 6 (à paraître).

Etude quasi définitive pour le tableau également conservé au musée de Lille (repr. F. Beaucamp, t. II, p. 505) avec huit «cartons» (id. n° 117 à 124), trois études (id. n° 116, 135 et 136) et diverses recherches contenues dans deux albums (id. n° 182 et 188).

Wicar esquissa son tableau avant de partir pour Naples, en 1806, diriger l'Académie des Beaux-Arts. Dès son retour à Rome (1809), il en avait établi les «cartons» puis transposa sa composition sur une toile de dimensions considérables (H. 5,700; L. 9,000). L'œuvre fut exposée à Londres en 1816, l'année même de sa réalisation, mais sans succès. Il en fut de même à Rome, en 1820. A la mort de l'artiste, le tableau, les huit cartons et un dessin se trouvaient toujours dans son atelier à Rome, rue del Vantaggio,



133

n° 7. Conformément à ses dernières volontés, ces différentes œuvres devaient être expédiées à Lille où elles arrivèrent en septembre 1835. Dans son livre sur Wicar, Beaucamp note que la composition illustre l'assujettissement du peintre à l'enseignement de Winckelmann et de Mengs: «travailler d'après les antiques, sans craindre les emprunts, copier les maîtres et surtout Raphaël, afin de comprendre ce qu'il faut choisir dans la nature» (cf. F. Beaucamp, 1939, t. I, p. 71). En fait, Wicar a surtout pillé Drouais qui avait traité en 1783 le même sujet (cf. J. Vilain, 1974, à paraître). On trouve également ici maints détails empruntés au répertoire antique, ainsi la femme debout derrière la civière, détournant le visage, dérive-t-elle d'une figure sur un bas-relief également copié par David.

A.S.

Lille, musée des Beaux-Arts

Expositions citées en abrégé

- 1874 Paris, Ecole des Beaux-Arts, *Exposition des œuvres de Prud'hon au profit de sa fille.*
- 1876 Autun, Salles du Petit-Séminaire, *Notice des tableaux et objets d'art, d'antiquités et de curiosités exposées dans les salles du petit-séminaire d'Autun.*
- 1889 Paris, *Exposition centennale de l'Art Français.*
- 1900 Paris, *Exposition centennale de l'Art Français.*
- 1912 Saint-Petersbourg, Institut Français, *Exposition centennale de l'Art Français.*
- 1913 Bordeaux, musée d'Art ancien, *Iconographie bordelaise.*
- 1922 Paris, Petit-Palais, *Exposition Pierre-Paul Prud'hon.*
- 1925 Paris, Petit-Palais, *Le paysage français de Poussin à Corot.*
- 1936 Paris, Petit-Palais, *Gros, ses amis, ses élèves.*
- 1939 Amsterdam, Stedelijk Museum, *Rondom Rodin.*
Bordeaux, Archives Municipales, *La Révolution à Bordeaux.*
- 1940 Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, *Cent ans de sculpture française (1833-1939).*
Montpellier, musée Fabre, *Exposition de dessins.*
- 1948 Paris, Orangerie, *David. Exposition en l'honneur du deuxième centenaire de sa naissance.*
- 1954 Toulouse, musée Paul-Dupuy, *Le dessin toulousain de 1730 à 1800.*
Sarrebrück, musée, Rouën, musée des Beaux-Arts, *Chefs-d'œuvre oubliés.*
- 1955 Dijon, musée des Beaux-Arts, *François Rude, 1784-1855.*
- 1955 Toulouse, musée des Augustins, *L'Italie des peintres.*
Toulouse, musée des Augustins, Montauban, musée Ingres, *Ingres et ses maîtres, de Roques à David.*
- 1956 Besançon, musée, *Exposition J.-H. Fragonard, peintures et dessins, en commémoration du cent-cinquantième de sa mort (1806-1956).*
- 1957 Charleroi, Palais des Beaux-Arts, *Fragonard, David, Navez.*
- 1958 Bordeaux, musée des Beaux-Arts, *Paris et les ateliers provinciaux au XVIII^e siècle.*
Paris, musée Jacquemart-André, *Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823)...*
- 1960 Dijon, musée des Beaux-Arts, *Dessins français XVII^e et XVIII^e siècles des collections du musée de Dijon.*
- 1964 Marseille, musée Cantini, *Les grandes heures de l'histoire de Marseille.*
- 1967 Montargis, musée Girodet, *Girodet.*
Paris, musée du Louvre, *Dessins français du XVIII^e siècle. Amis et contemporains de P.-J. Mariette.*
- 1967-1968 Paris, Petit-Palais, *Ingres.*
- 1968 Florence, musée des Offices, *Mostra di disegni francesi da Callot a Ingres.*
Londres, The Royal Academy, *France in the eighteenth century.*
- 1969 Compiègne, musée Vivenel, *Dessins connus et inconnus.*
- 1970 Charlottenburg, Château, *Französische Zeichnungen aus dem Museum in Besançon, Boucher, Delacroix, Fragonard, Ingres, Claude Lorrain, Poussin, Watteau...*
New York, Galerie Seligmann, *Master drawings.*
Rouen, Bibliothèque Municipale, *Choix de dessins anciens.*

- 1971 Bordeaux, musée d'Aquitaine, *Bordeaux, 2000 ans d'histoire*.
 Quimper, musée des Beaux-Arts, *Dessins du musée des Beaux-Arts de Quimper, 1550-1850*.
- 1971-1972 Pontoise, musée Tavet, *Aquarelles et dessins du musée de Pontoise*.
- 1972 Londres, The Royal Academy et Victoria and Albert Museum, *The age of Neo-Classicism*.
 New York, Galerie Seligmann, *Master drawings*.
 Paris, Galerie Joseph Hahn, *La peinture narrative en France, 1500-1800*.
 Paris, musée du Louvre, *Dessins français de 1750 à 1825 dans les collections du musée du Louvre ; le Néo-Classicisme*.
 Poitiers, musée des Beaux-Arts, *Dix ans d'acquisitions (1961-1970)*.
- 1972-1973 Toronto, Art Gallery of Ontario, Ottawa, The National Gallery of Canada, San Francisco, California Palace of the Legion of Honor, New York, The New York Cultural Center, *French master drawings of the 17th and 18th centuries in north american collections*.
- 1973 La Roche-sur-Yon, musée, *Le Romantisme. A travers les dessins français du musée des Beaux-Arts de Poitiers*.
 Münster, Landesmuseum, *Frankreich vor der Revolution. 120 Handzeichnungen aus dem Musée des Beaux-Arts in Orléans*.
 Paris, Galerie Cailleux, *Autour du Néo-Classicisme*.
 Paris, musée du Louvre, *La « Mort de Germanicus » de Poussin*.
- 1973-1974 Paris, musée du Louvre, *Dessins français du Metropolitan Museum of Art, New York, de David à Picasso*.
- 1974 Bordeaux, Bibliothèque Municipale, *Exposition de dessins de l'architecte néo-classique Louis Combes (1757-1818)*.
 Brème, Kunsthalle, *Chefs-d'œuvre du musée Vivenel* (sans catalogue).
 Chicago, The Art Institute, *The Helen Regenstein collections of European drawings*.
 Dijon, musée des Beaux-Arts, *Dessins de la collection His de la Salle*.
 Hambourg, Hamburger Kunsthalle, *Ossian und die Kunst um 1800*.
 Paris, Centre Culturel Suédois, *Louis-Jean Desprez (1743-1804), peintre, graveur, architecte et décorateur de théâtre en Italie et en Suède*.
 Paris, Grand-Palais, *Ossian*.
- 1974-1975 Paris, Grand-Palais, Detroit, Institute of Arts, New York, Metropolitan Museum of Art, *De David à Delacroix*.

Ouvrages et articles cités en abrégé

- ABRAHAM (T.), *Catalogue du musée de Château-Gontier*, Château-Gontier, 1870.
- ADHÉMAR (J.), *Bibliothèque Nationale, Département des Estampes, Inventaire du fonds français après 1800*, Paris, t. 4, 1949, t. 5, 1949.
- ADHÉMAR (J.), voir LARAN J., voir SEZNEC J.
- ALAUX (D.), *Musée de peinture de Bordeaux, Catalogue*, Bordeaux, 1910.
- AMES (W.), « Some physical types favored by Western artists », *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1954, pp. 91-116.
- ANANOFF (A.), *L'œuvre dessiné de Jean-Honoré Fragonard (1732-1806)*, 4 vol., Paris, 1961-1970, t. 2, 1963.
- [ANON.], « Chronique littéraire », *Le Mercure du dix-neuvième siècle*, t. XI, 1825.
- [ANON.], *Notice des tableaux composant le musée de Cherbourg*, Paris, 1835.
- [ANON.], *Notice des tableaux et objets d'art du musée de Grenoble*, Grenoble, 1856.
- [ANON.], *Catalogue des dessins et objets d'art légués par J.-B. Wicar*, Lille, 1856.
- [ANON.], *Catalogue des dessins et peintures du musée Réattu acquis par la ville d'Arles*, Arles, 1870.
- [ANON.], *Catalogue des tableaux, statues et dessins exposés au musée d'Orléans*, Orléans, 1876.
- [ANON.], *Catalogue historique et descriptif du musée de Dijon*, Dijon, 1883.
- [ANON.], *Ville de Grenoble, Catalogue des tableaux, statues, bas-reliefs et objets d'art exposés dans les Galeries du musée de peinture et de sculpture*, Grenoble, 1901.
- [ANON.], *Musée de Nancy, tableaux, dessins, statues et objets d'art, catalogue descriptif et annoté*, Nancy, 1909.
- [ANON.], *Catalogue du musée d'Alençon*, Alençon, 1909.
- [ANON.], *Ville de Grenoble, Catalogue des tableaux, statues, bas-reliefs et objets d'art exposés dans les Galeries du musée de peinture et de sculpture*, Grenoble, 1911.
- [ANON.], *Catalogue illustré et annoté des œuvres exposées au Palais des Beaux-Arts de la ville de Valenciennes*, Valenciennes, 1931.
- [ANON.], *Musée de Chalon-sur-Saône, musée Vivant Denon; Catalogue de la Section des Beaux-Arts...*, Chalon-sur-Saône, 1963.
- [ANON.], *Le musée de Besançon*, Paris, 1970.
- [ANON.], *Musée National de Naples*, Naples, [s.d.].
- ARMAND-CALLIAT (L.), « Sculptures et dessins de Guillaume Boichot », *La Revue des Arts*, 1958, n° 5, pp. 229-234.
- ARNOULD (R.), *Collections du musée des Beaux-Arts de la ville du Havre. Le dessin du XVI^e au XVIII^e siècle...* (exemplaire ronéotypé), Le Havre, 1957.
- AUDIN (M.) et VIAL (E.), *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art du Lyonnais*, 2 vol., Paris, 1918-1919.
- AUQUIER (Ph.), *Ville de Marseille, musée des Beaux-Arts, Palais de Longchamp, catalogue des peintures, sculptures, pastels et dessins...*, Marseille, 1908.
- AUVRAY (L.), voir BELLIER DE LA CHAVIGNERIE (E.).
- BACOU (R.), *catal. de l'exp. Dessins du musée des Beaux-Arts de Quimper, 1550-1850*.

- BADEROU (H.), « Un Tombeau de L.-J. Desprez au cabinet des dessins des musées de Poitiers », *Dibutade II* (fascicule spécial du *Bulletin des Amis des Musées de Poitiers*), 1955, pp. 38-42.
- BALTRUSAITIS (J.), *Essai sur la légende d'un mythe. La quête d'Isis. Introduction à l'égyptomanie*, Paris, 1967.
- BARDON (H.), « Les peintures à sujets antiques au XVIII^e siècle d'après les Livrets de Salons », *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1963, pp. 217-250.
- BARRÉ (L.), voir ROUX (H.).
- BASCHET (R.), « David et Delécluze. Une esquisse inconnue du Lepeletier de Saint-Fargeau de E.-J. Delécluze », *Beaux-Arts*, 30 juillet 1942, p. 5.
- BAUDICOURT (P. de), *Le peintre-graveur français continué...*, 2 vol., Paris, 1859-1861.
- BAUDOT (H.), *Eloge historique de Bénigne Gagneraux*, Dijon, 1889.
- BEAN (J.), GILLIES (L.) et LAMBROS (C.), catal. de l'exp. *Dessins français du Metropolitan Museum of Art, New York, de David à Picasso*, Paris, musée du Louvre, 1973-1974.
- BEAUCAMP (F.), *Le peintre lillois Jean-Baptiste Wicar (1762-1834). Son œuvre et son temps*, 2 vol., Lille, 1939.
- BELLIER DE LA CHAVIGNERIE (E.), *Les artistes français du XVIII^e siècle oubliés ou dédaignés*, Paris, 1865.
- BELLIER DE LA CHAVIGNERIE (E.) et AUVRAY (L.), *Dictionnaire général des artistes de l'école française...*, 3 vol., Paris, 1882-1887.
- BENISOVICH (M.-N.), « Drawings of the sculptor Augustin Pajou in the United States », *The Art Bulletin*, décembre 1953, pp. 295-298.
- BERCKENHAGEN (E.), *Die Französischen Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin*, Berlin, 1970.
- BIVER (M.-L.), *Le Paris de Napoléon*, Paris, 1963.
- BLU (J.), *Musée Vivienel, catalogue illustré des peintures, dessins, sculptures*, Compiègne, [s.d.].
- BOCHER (E.), *Catalogue raisonné des estampes, vignettes, eaux-fortes, pièces en couleurs au bistre et au lavis de 1700 à 1800. Sixième fascicule. Jean-Michel Moreau le Jeune*, Paris, 1882.
- BORDES (Ph.), Catal. de l'exp. *De David à Delacroix*, Paris, Grand Palais, Detroit, Institute of Arts, New York, Metropolitan Museum of Art, 1974-1975.
- BOTTINEAU (J.), « Les bergers au tombeau d'Amyntas par Pierre Guérin », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1973, n° 6, pp. 355-360.
- BOUCHER (H.), « Victor-Jean Nicolle (1754-1826) », *Gazette des Beaux-Arts*, février 1923, pp. 97-113.
- BOUCHER (H.), « Girodet illustrateur. A propos des dessins inédits sur l'Enéide », *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1930, pp. 303-319.
- BOUTARD, « Beaux-Arts », *Journal des Débats*, 2 janvier 1827.
- BOYER (F.), « Le Palais-Bourbon sous le premier Empire », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1936, pp. 91-123.
- BOYER (F.), « Les portraits d'Alfieri par François-Xavier Fabre », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1960, pp. 19-26.
- BOYER-D'AGEN (A.-J. BOYE), *Ingres d'après une correspondance inédite*, Paris, 1909.
- BROOKNER (A.), *Greuze. The rise and fall of an Eighteenth Century Phenomenon*, Londres, 1972.
- BROUILLET (P.-A.), *Notice des tableaux, dessins composant les collections de la ville de Poitiers*, 2 vol., Poitiers, 1884-1886.
- BRUAND (Y.) et HEBERT (M.), *Bibliothèque Nationale, Département des Estampes, Inventaire du fonds français, graveurs du XVIII^e siècle*, Paris, t. 11, 1970.
- BRUAND (Y.), voir HEBERT (M.), voir POGNON (Ed.).
- BRUUN-NEERGAARD (T.-C.), *Sur la situation des Beaux-Arts en France ou lettres d'un danois à son ami*, Paris, 1801.
- BUFFENOIR (H.), « Les Idylles de Gessner illustrées par Le Barbier (1786-1793) », *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1928, pp. 16-30.
- BUTOR (N.), voir ROSENBERG (P.).

- C. (L.), *Le Musée de Douai depuis son origine*, Douai, 1867.
- CAILLEUX (J.) et ROLAND-MICHEL (M.), catal. de l'exp. *Autour du néo-classicisme*, Paris, Galerie Cailleux, 1973.
- CALVET (A.), « Unpublished studies for « The Oath of the Horatii » by Jacques-Louis David », *Master Drawings*, vol. 6, n° 1, 1968, pp. 37-42.
- CANTINELLI (R.), *Jacques-Louis David (1748-1825)*, Paris-Bruxelles, 1930.
- CASTAN (A.), *Inventaire général des Richesses d'Art de la France - Province - Monuments civils*, Paris, 1878, t. II (Bibliothèque de la ville de Besançon).
- CASTAN (A.), *Inventaire général des Richesses d'Art de la France - Province - Monuments civils*, Paris, 1884, t. V, (Histoire et description des musées... de Besançon).
- CHALONS-D'ARGÈ, « Nécrologie. Pierre-Claude-François Delorme, peintre d'histoire », *Revue des Beaux-Arts*, 1859, t. 10.
- CHANTELOU, « Deux millions pour les Fables de La Fontaine : la bibliothèque Esmerian : un siècle de légèreté », *Le Monde*, 9 juin 1973, p. 13.
- CHAUDONNET (M.-Cl.), *Fleury Richard*, mémoire de maîtrise de l'Université de Dijon, 1973.
- CHESNEAU (G.), *Ville d'Angers, musée des Beaux-Arts. Les œuvres de David d'Angers...*, Angers, 1934.
- CLAPARÈDE (J.), « Dessins inconnus du musée de Montpellier », *Le Dessin*, 1947, n° 6, pp. 252-265.
- COCHIN (Ch.-N.), *Mémoires inédits sur le comte de Caylus, Bouchardon, les Slodtz publiés d'après le manuscrit autographe par Charles Henry*, Paris, 1880.
- CORNILLOT (M.-L.), *Collection Pierre-Adrien Pâris, Besançon, Inventaire Général des dessins des musées de Province*, Paris, 1957.
- COTTIN (P.), voir MOITTE (M^{me}).
- COUPIN (P.-A.), *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson*, 2 vol., Paris, 1829.
- CROZET (R.), « Louis Gauffier (1762-1801) », *Bulletin de la société de l'Histoire de l'Art Français*, 1941-1944, pp. 100-113.
- CUZIN (J.-P.), « Nouvelles acquisitions des musées de province. Tableaux de la période néo-classique », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1972, n° 6, pp. 463-470.
- CUZIN (J.-P.), catal. de l'exp. *De David à Delacroix*, Paris, Grand Palais, Detroit, Institute of Arts, New York, Metropolitan Museum of Art, 1974-1975.
- DAVID (J.-L. Jules), *Le peintre Louis David (1748-1825). Souvenirs et Documents inédits*, Paris, 1880.
- DEBELLE (L.), *Notice des tableaux et objets d'art du musée de Grenoble*, Grenoble, 1874.
- DELABORDE (H.), *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine...*, Paris, 1870.
- DELOYNES (Coll.), *Collection de 63 vol. de pièces sur les Beaux-Arts et les critiques de Salons conservée au cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale*.
- DOIN (J.), « John Flaxman », *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1911, pp. 233-246.
- DOWD (D. Lloyd), *Pageant-master of the Republic, Jacques-Louis David and the French Revolution*, Lincoln University of Nebraska, 1948.
- DRAIBEL (H.), *L'œuvre de Moreau le Jeune*, Paris, 1874.
- DUPORTAL (J.), *Charles Percier. Reproductions de dessins conservés à la Bibliothèque de l'Institut. Biographie et notices par Mlle Jeanne Duportal. Préface de Maurice Fenaille*, Paris, 1931.
- EMERIC-DAVID (T.-B.), *Histoire de la sculpture française*, Paris, 1853.
- EMERIC-DAVID (T.-B.), *Vie des Artistes anciens et modernes*, Paris, 1872.
- ERARD-GILLES (M.), *J. F. P. Peyron (1774-1814)*, Mémoire de Maîtrise, Université de Paris, 1969-1970.
- ESTIGNARD (A.), *A. Pâris, sa vie, ses œuvres, ses collections*, Paris, 1902.
- FITZ-GERALD (D.), « A Cupboard by Jacob Frères », *Victoria and Albert Museum Yearbook*, n° 4, 1974, pp. 48-62.
- FONTAINE (A.), *Les collections de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, 1910.
- FOREST (A.), *Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823)*, Paris, 1913.

Cette musicienne est la propre sœur de l'artiste, Célinie Peyronnet, morte en couches à Toulouse le 8 novembre 1803, soit trois ans après l'exécution de son portrait. Marie-Claude Chaudonneret (1973, n° 64) note que la jeune femme est assise devant un piano carré, dont la forme fut importée d'Angleterre en France à la fin du XVIII^e siècle. L'usage de l'estompe accentue le caractère un peu mélancolique de ce portrait, de conception davidienne mais qui n'est pas sans parenté avec certains portraits d'Ingres exécutés à la même époque (cf. le portrait dit de *Barbara Bansi* conservé au Cabinet des Dessins du Louvre, Inv. RF 31.287). Au reste, il semble que ce portrait soit une création assez exceptionnelle dans l'œuvre de Fleury Richard qui exposa essentiellement au Salon entre 1801 et 1846 des sujets «troubadours».

Toulouse, musée Paul Dupuy.

A.S.

François Rude

Dijon, 1784 — Paris, 1855

Remarqué par Anatole Devosge (cf. p. 45) dont il suivait les cours à l'Académie de Dijon, Rude vient à Paris où il entre dans l'atelier du sculpteur Cartellier (1757-1831).

En 1812, il remporte le Grand Prix (*Le berger Aristée déplorant la perte de ses abeilles*), mais la chute de l'Empire et les désordres financiers qu'elle provoque l'empêchent de se rendre à Rome.

Il débute assez tardivement au Salon de 1827 et se fait connaître du public en 1831 par le *Petit pêcheur napolitain* (Louvre). Ce succès lui assure par la suite d'importantes commandes pour la chambre des Députés (*Prométhée*, bas-relief), le château de Dampierre, le tombeau de *Godefroy Cavaignac* au cimetière Montmartre, mais surtout l'Arc de Triomphe de l'Etoile, en 1833 (*La Marseillaise* ou *Le départ des Volontaires*).

Travailleur acharné, Rude avait l'habitude de préparer ses sculptures à l'aide de nombreuses études dont la majeure partie est conservée aujourd'hui au musée de Dijon (cf. *Répertoire*); assez curieusement, celles-ci ne possèdent pas le caractère d'improvisation fougueuse des œuvres plastiques définitives; un besoin de correction au contraire y assagit l'improvisation, le dessin, et le sentiment général.

N.V.



124

124

Achille traînant le cadavre d'Hector

Crayon noir.

H. 0,180; L. 0,360.

Hist.: Acquis avec l'ensemble des projets pour la *Légende d'Achille* (attribuée alors à Percier), à une vente, en 1891, Paris, Hôtel Drouot, par Gaston Joliet; coll. Albert Joliet; legs Albert Joliet au musée en 1928; marque du musée en bas à gauche (Lugt, 6754).

Exp.: 1939, Amsterdam, n° 349; 1940, Bruxelles, n° 250; 1955, Dijon, n° 50 (7), repr. XVIII.

Bibl.: L. Fourcaud, 1904, p. 447 (simple citation); P. Vitry, août 1930, p. 119, repr. face p. 120; P. Quarré, 1942, n° 13, repr. XIII; P. Quarré, 1947, p. 20, n° 16; P. Quarré, janvier 1948, p. 20, n° 11.

Ce dessin est l'un des projets pour la décoration de la rotonde du Château de Tervueren (près de Bruxelles) qui appartenait alors au Prince d'Orange. Cette décoration comprenait huit bas-reliefs prévus en marbre, mais réalisés en plâtre (H. 1,120; L. 2,150) illustrant la *Légende d'Achille*. Exécutés en 1823, mis en place avant le 1^{er} février 1824, ils furent détruits dans un incendie de 1879; les moulages en sont conservés au musée Rude à Dijon. Cette série, a rappelé P. Quarré (1948) n'innove guère par rapport aux bas-reliefs dont les élèves de l'Ecole de dessin de Dijon avaient décoré en 1786 la salle des Statues du Musée en interprétant des reliefs et des fresques antiques (cf. aussi S. Symmons, septembre 1973, p. 595).

Le Cabinet des Dessins du musée de Dijon conserve 27 autres dessins pour la *Légende d'Achille*, notamment une autre version de ce sujet (plume et encre de Chine. H. 0,180; L. 0,370) d'une calligraphie plus sèche.

J.L.

Dijon, musée des Beaux-Arts

Jean-Joseph Taillasson

Bordeaux, 1745 — Paris, 1809

Elève à Paris de David, il connut plusieurs échecs au concours de Rome et fit le voyage d'Italie à ses frais. A son retour, il fut agréé à

l'Académie en 1783 avec la *Naissance de Louis XIII* (Château de Pau), œuvre significative du goût de cette époque pour les sujets de l'histoire nationale. A partir de 1783, il exposera régulièrement au Salon de grands tableaux dont les thèmes sont tirés de l'histoire antique: *Sapho à Leucate*, 1791 (musée de Brest), *Timoléon à qui les Syracusains amènent des étrangers*, 1796 (musée de Tours; esquisse au musée Montauban), *Héro et Léandre*, 1798 (musée de Blaye), *Olympias, mère d'Alexandre*, 1799 (musée de Brest). Il eut aussi une activité de critique d'art (*Observations sur quelques grands peintres avec un précis de leur vie*, Paris, 1807) qui le rendit attentif aux principales caractéristiques du style des peintres. Taillasson, fervent admirateur de Poussin, se situe, tout comme Peyron, dans la lignée du grand maître du XVIII^e siècle; il s'attacha principalement à l'importance du geste et de l'expression, mais souvent au détriment des effets picturaux et des compositions parfois décousues et laborieuses.

J.V.

125

Méence blessé à qui l'on porte le corps de son fils, Lauzus

Lavis gris sur esquisse au crayon noir.
H. 0,487; L. 0,777.
S.b.g.: Taillasson.

Hist.: Don de M. Munier Jolain, 1939.

Exp.: 1785, Salon, n° 118; 1965, Nancy (sans catal.).

Bibl.: E. Bellier et L. Auvray, 1885, t. II, p. 539.

Le sujet est tiré du chant X de l'*Enéide*: Méence, roi des Tyrrhéniens, a été blessé par Enée; s'étant retiré sur le bord du Tibre pour laver ses blessures, il voit des soldats qui lui apportent le cadavre de son fils Lauzus.

Une toile de même sujet, aujourd'hui perdue, a été exposée par Taillasson au Salon de la Correspondance en 1780 et au Salon de 1783, n° 180 (T. H. 4 pieds 8 pouces; L. 6 pieds 6 pouces). La critique lui reprocha la pauvreté du coloris, un manque d'habileté dans la composition et une certaine sécheresse, mais on vanta les expressions: «Méence a un grand caractère, mais il règne trop d'embarras dans la composition. L'artiste n'a point pris de parti, tout y est égal, point d'effets et presque pas de couleurs. Le dessin est sec et dur, cependant l'impression qui y règne fait oublier ces défauts, et fait de ce tableau un ouvrage encore passable» (*Messieurs, ami de tout le monde*, Paris, 1783, p. 479 dans *Coll. Deloynes*, t. XIII, n° 295, pp. 451-482).

Notre dessin, exposé en 1785, doit reprendre la composition de 1783 précédemment citée; il



125

parut au Salon en compagnie de deux autres dessins, exposés sous le même numéro: *Panthée et Abradatte, à qui Cyrus fait apporter des présents*, actuellement perdu, et *Autolion, général des Crotoniates, blessé par l'ombre d'Ajax* conservé au musée Fabre à Montpellier (Inv. 864-2-505). La critique du Salon de 1785 ne cita guère ces trois œuvres.

Sur le même sujet, mentionnons deux dessins de L.-J. Desprez exposés au Centre Culturel Suédois de Paris en 1974 (1974, Paris, n° 27 et 28), l'un conservé à Stockholm (National museum), l'autre à Paris (Ecole Polytechnique), ainsi qu'un dessin de Girodet (crayon H. 0,236; L. 0,371) passé à la vente récente des dessins de cet artiste pour l'édition de l'*Enéide* de Virgile parue chez Didot (Paris, Hôtel Drouot, 17 novembre 1971, salle 5, n° 98).

J.V.

Nancy, musée des Beaux-Arts

Pierre-Henri de Valenciennes

Toulouse, 1750 — Paris, 1819

Il étudia d'abord à l'Académie Royale de Toulouse. Au retour de son premier voyage en Italie, en 1769, il vient à Paris et s'inscrit à l'atelier de Doyen. Par la suite, il voyage en Angleterre, en Allemagne, en Espagne et séjourne de nouveau en Italie pendant sept ans, à partir de 1777 (les carnets de ses voyages sont conservés à la Bibliothèque Nationale et au Cabinet des Dessins du Louvre). En 1787, il était reçu à l'Académie et s'installait à Paris, exposant assez régulièrement au Salon jusqu'à sa mort. En 1816, il obtenait la fondation à l'Ecole des Beaux-Arts, d'un Prix du Paysage Historique qui allait exister jusqu'en 1863. Théoricien, il publiait en 1775

- FOURCAUD (L. de), *François Rude*, Paris, 1904.
- G. [H.-G.], *Œuvre du baron François Gérard. Troisième et dernière partie. Esquisses peintes, tableaux ébauchés. Compositions dessinées, fac-similé. Portraits à mi-corps et portraits en buste*, Paris 1857.
- GALLAS (L.), « La première Restauration à Chalon-sur-Saône », *Annales chalonnaises*, 1939.
- GALLET (M.), « Jean-Charles Delafosse architecte », *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1963, pp. 157-164.
- GIBERT (H.), *Catalogue du musée d'Aix (Bouches-du-Rhône)*, Aix-en-Provence, 1862.
- GIGUET (L.) et VOISIN (M.), *Catalogue des tableaux, dessins, gravures... appartenant au musée de Montargis*, Montargis, 1937.
- GILLIES (L.), voir BEAN (J.).
- GONCOURT (E. de), *Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé de P.-P. Prud'hon*, Paris, 1876.
- GONDOIN (J.), *Description des Ecoles de Chirurgie*, Paris, 1780.
- GONSE (L.), « Musée de Lille. Le musée Wicar (Deuxième article). Les dessins », *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1877, pp. 88-90.
- GOUNOT (R.), *Musée Crozatier. Catalogue des Peintures*, Le Puy, 1949 (catalogue ronéotypé).
- GRUBER (A.-Ch.), *Les grandes fêtes et leurs décors à l'époque de Louis XVI*, Genève, 1972.
- GUIFFREY (J.), « Les expositions de l'Académie de Saint Luc et leurs critiques (1751-1774) », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1910, pp. 77-124.
- GUIFFREY (J.), *L'œuvre de P.-P. Prud'hon*, Paris, 1924.
- GUIFFREY (J.) et MARCEL (P.), *Inventaire général des dessins du musée du Louvre et du musée de Versailles, école française*, 10 vol., Paris, 1907-1921.
- GUIFFREY (J.), voir MONTAIGLON (A. de).
- GUILEMIN (J.), « Guillaume Boichot », *Mémoires de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Chalon-sur-Saône*, t. V, 1872, pp. 1-74.
- GUILLIBERT Baron, *Le peintre Esprit-Antoine Gibelin d'Aix (1739-1813)*, Paris, 1903.
- GUTWIRTH (S.), *L'œuvre de Jean-Victor Bertin*, mémoire dactylographié soutenu à l'Ecole du Louvre en 1969.
- GUTWIRTH (S.), « Jean-Victor Bertin, un paysagiste néo-classique (1767-1842) », *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin 1974, pp. 337-358.
- GUYOT DE FÈRE, *Annuaire des Artistes Français*, 2 vol., Paris, 1833-1834.
- HAHN (J.), catal. de l'exp. *La peinture narrative en France 1500-1800*, Paris, Galerie J. Hahn, 1972.
- HARRIS (J.), « Le Geay, Piranesi and International neo-classicism in Rome, 1740-1750 », *Essays in history of architecture presented to R. Wittkover*, Londres, 1967, pp. 189-196.
- HASKELL (F.), *An Italian patron of french neo-classic art*, Oxford, 1972.
- HAUTECŒUR (L.), « Le sentimentalisme dans la peinture française de Greuze à David », *Gazette des Beaux-Arts*, février 1909, pp. 159-176.
- HAUTECŒUR (L.), *Louis David*, Paris, 1954.
- HÉBERT (M.), POGNON (Ed.) et BRUAND (Y.), *Bibliothèque Nationale, Département des Estampes, Inventaire du fonds français, graveurs du XVIII^e siècle*, Paris, t. 10, 1968.
- HÉBERT (M.) et SJÖBERG (Y.), *Bibliothèque Nationale, Département des Estampes, Inventaire du fonds français, graveurs du XVIII^e siècle*, Paris, t. 12, 1973.
- HÉBERT (M.), voir BRUAND (Y.).
- HENNEZEL (H.), *Chambre de commerce de Lyon, musée historique des tissus, musée des Arts Décoratifs*, Angers, 1938.
- HERBERT (Robert L.), *David, Voltaire, Brutus and the French Revolution : an essay in art and politics*, Londres, 1972.
- HOLMA (Kl.), *David, son évolution et son style*, Paris, 1940.
- HONOUR (H.), *Neo-classicism*, Londres, 1968.

- HUBERT (G.), *Pierre Cartellier Sculpteur 1757-1831. Sa vie. Son œuvre. Ses élèves*, thèse dactylographiée de l'Ecole du Louvre, 1949.
- JACOB (P.-L.), *Collection des cinquante-sept estampes pour les œuvres de Racine. Édition du Louvre par les premiers artistes de la République française avec une notice historique par P.-L. Jacob*, Bibliophile, Paris, 1877.
- JOACHIM (H.), catal. de l'exp. *The Helen Regenstein collections of European drawings*, Chicago, The Art Institute, 1974.
- JOUBIN (A.), *Catalogue des peintures et sculptures exposées dans les galeries du musée Fabre...*, Paris, 1926.
- JOUIN (H.), *Musée d'Angers. Galerie David*, Angers, 1870.
- JOUIN (H.), *David d'Angers, sa vie, son œuvre...*, 2 vol., Paris, 1878.
- JOUIN (H.), *Inventaire Général des Richesses d'Art de la France - Province - Monuments civils*, Paris, 1885, t. III (Musée d'Angers).
- JOUIN (H.), « David d'Angers. Nouvelles lettres du maître et de ses contemporains », *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 1893, p. 279.
- JULLIAN (R.), « Paysagistes mineurs du XIX^e siècle français », *Médecine de France*, décembre 1965.
- KAPOSY (V.), « Dessins français du XVIII^e siècle au musée des Beaux-Arts », *Bulletin de la Galerie Nationale Hongroise*, 1973.
- KAUFMANN (E.), *L'architecture au siècle des Lumières*, Paris, 1963.
- KING (E.-S.), « Ingres as a classicist », *The Journal of the Walters Art Gallery*, Baltimore, 1942.
- LACAMBRE (J.), « I Funerali di Patroclo : Gamelin e David », *Arte Illustrata*, août 1973, pp. 302-303.
- LACAMBRE (J.), catal. de l'exp. *De David à Delacroix*, Paris, Grand Palais, Detroit, Institute of Arts, New York, Metropolitan Museum of Art, 1974-1975.
- LAFENESTRE (G.) et MICHEL (E.), *Inventaire Général des Richesses d'Art de la France - Province - Monuments civils*, Paris, 1878, t. I (musée de Montpellier).
- LAMBROS (C.), voir BEAN (J.).
- LAMI (S.), *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française du XVIII^e siècle*, 2 vol., Paris, 1910-1921.
- LAMY (P.), « Fragonard, une découverte capitale et des inédits révélateurs », *Connaissance des Arts*, n° 113, juillet 1961, pp. 46-55.
- [LANCRENON], *Catalogue du musée de Besançon*, Besançon, 1844.
- LANDON (C.-P.), *Annales du musée...*, 17 vol., Paris, 1801-1809.
- LANDON (C.-P.), *Nouvelle des Arts, Peinture, Sculpture...*, Paris, an XIII [1804], « Variétés ».
- LANDON (C.-P.), *Annales du musée...*, 44 vol., Paris, 1823-1834.
- LANDOUZY (L.), voir LEGRAND (N.).
- LAPAUZE (H.), *Ingres, sa vie et son œuvre*, Paris, 1911.
- LARAN (J.), *Bibliothèque Nationale, Département des Estampes, Inventaire du fonds français après 1800*, Paris, t. I, 1930-1933, t. 2, 1937.
- LARAN (J.) et ADHÉMAR (J.), *Bibliothèque Nationale, Département des Estampes, Inventaire du fonds français après 1800*, t. 3, Paris 1942.
- LAVALLEE (P.), « Sur quelques dessins des XVII^e et XVIII^e siècles, conservés au Musée de Dijon », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1941-1944, pp. 114-118.
- LEBAS DE COURMONT (Ch.-Cl.), *Vie de Guillaume Boichot*, Paris, 1823.
- LEBEL (Ed.), *Musée de Rouen, catalogue des ouvrages de peinture, dessin, sculpture et architecture...*, Rouen, 1890.
- LE BLANC (Ch.), *Manuel de l'amateur d'estampes...*, 4 vol., Paris, 1854-1890.
- LEBRETON (J.), *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Moitte*, Paris, 1812.
- LECLANT (J.), « En quête de l'Egyptomanie », *La Revue de l'Art*, 1969, n° 5, pp. 82-88.
- LECOY DE LA MARCHE (A.), « L'Académie de France à Rome d'après la correspondance de ses Directeurs », *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1872, pp. 409-425.

- LEE (V.), « Jacques-Louis David : the Versailles sketch-book », *The Burlington Magazine*, avril 1969, pp. 197-208 ; juin 1969, pp. 360-369.
- LEGRAND (N.) et LANDOUZY (L.), *Les collections artistiques de la faculté de médecine de Paris. Inventaire raisonné*, Paris, 1911.
- LENOIR (A.), *La franche-maçonnerie prouvée par l'explication des mystères anciens et modernes*, Paris, 1814.
- LEROY-BARCEZ (J.), *Contribution à l'étude des dessins de Girodet-Trioson et de quelques peintures s'y rattachant*, Thèse soutenue à l'Ecole du Louvre en 1967.
- LEVEAUX (A.), *Catalogue du musée Vivenel*, Compiègne, 1870.
- LOCQUIN (J.), *La Peinture d'Histoire en France de 1747 à 1785*, Paris, 1912.
- LODGE (S.), « Lenoir, Josephine and the Troubadour Style », *Atti del convegno internazionale promosso dal Comité International d'Histoire de l'Art*, Londres, 1971, pp. 69-71.
- LUGT (F.), *Les Marques de Collections de Dessins et d'Estampes*, Amsterdam, 1921, *Supplément*, La Haye, 1956.
- MAGNIN (J.), *La Peinture et le Dessin au Musée de Besançon*, Dijon, 1919.
- MAGNIN (J.), *Les dessins du XVIII^e siècle au Musée de Besançon*, Dijon, 1929.
- MAGNIN (J.), *Musée Magnin, peintures et dessins de l'Ecole française*, Dijon, 1938.
- MAGNUSSON (B.), catal. de l'exp. *Louis-Jean Desprez, 1743-1804, peintre, graveur, architecte et décorateur de théâtre en Italie et en Suède*, Paris, Centre Culturel Suédois, 1974.
- MAHÉRAULT (M.-J.-F.), *L'Œuvre de Moreau le jeune*, Paris, 1880.
- MARCEL (P.), *Carnets de croquis par Moreau le jeune*, Paris, 1914.
- MARCEL (P.), voir GUIFFREY (J.).
- MARCILLE (E.), *Catalogue des tableaux, statues et dessins exposés au musée d'Orléans*, Orléans, 1876.
- MARMOTTAN (P.), « Le peintre Louis Gauffier », *Gazette des Beaux-Arts*, mai 1926, pp. 281-300.
- MARTIN (J.) et MASSON (Ch.), *Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné de Jean-Baptiste Greuze*, Paris, 1909.
- MASSON (Ch.), voir MARTIN (J.).
- MÉAUDRE DE LAPOUYADE (M.), « Voyage d'un allemand à Bordeaux en 1801 », *Revue Historique de Bordeaux et du Département de la Gironde*, 1912, pp. 164-181 et 229-255.
- MESURET (R.), *Pierre Lacour, 1745-1814*, Bordeaux, 1937.
- MESURET (R.), « Le paradoxe de Pierre Lacour », *Gazette des Beaux-Arts*, février 1937, pp. 99-108.
- MESURET (R.), *La collection du baron de Puymaurin en 1792*, Toulouse, 1948.
- MESURET (R.), catal. de l'exp. *Le dessin toulousain de 1730 à 1800*, Toulouse, musée Paul Dupuy, 1954.
- MESURET (R.), catal. de l'exp. *Pierre-Henri de Valenciennes*, Toulouse, musée Paul Dupuy, 1956-1957.
- MESURET (R.), *Inventaire général des dessins des musées de Province, II, Toulouse, musée Paul Dupuy, dessins antérieurs à 1830*, Paris, 1958.
- MICHEL (E.), voir LAFENESTRE (G.).
- M [iell], *Revue des tableaux du Salon de 1812*, Paris, 1812.
- MINET (E.), *Musée de Rouen, catalogue des ouvrages de peinture, dessin, sculpture et d'architecture...*, Rouen, 1911.
- MIREUR (H.), *Dictionnaires des ventes d'art...*, 7 vol., Paris, 1901-1912.
- MIRIMONDE (A.-P. de), « Agar et l'Ange de J.-F.-P. Peyron », *Musées de France*, 1950, pp. 266-269.
- MIRIMONDE (A.-P. de), *Catalogue du musée Baron Martin à Gray*, Gray, 1959.
- MOITTE (M^{me}), *Un ménage d'artiste sous le premier Empire : journal inédit de Madame Moitte... (1805-1807)*, publié par Paul Cottin, Paris, 1932.
- MONTAIGLON (A. de) et GUIFFREY (J.), *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome...*, 17 vol., Paris, 1887-1912.

- MONTAIGLON (A. de), *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de sculpture*, Paris, 1889, t. IX, 1890, t. X.
- MOREL DE VOLEINE, « Le musée des peintres lyonnais », *La Revue Lyonnaise*, 1883, t. II, pp. 321-334.
- MOREUX (J.-Ch.), « Emules et disciples de C.-N. Ledoux, Pierre-Adrien Pâris », *La Revue des Arts*, 1952, n° 3, pp. 159-166.
- MOSSER (M.), « Monsieur de Marigny et les jardins ; projets inédits de fabriques pour Ménars », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1972 [1973], pp. 269-293.
- MOUREAU (A.), *Les Moreau*, Paris, 1893.
- MUNHALL (E.), « Les dessins de Greuze pour Septime-Sévère », *L'Œil*, avril 1965, pp. 22-29.
- NASH (St.), « Letter to the editors », *Master Drawings*, automne 1970, pp. 295-296.
- NICOLLE (M.), *Ville de Nantes. Musée municipal des Beaux-Arts*, Nantes, 1913.
- NIZET, « Deux dessins inédits de Ch. Percier », *L'Architecture*, 1910, pp. 279-280.
- NOËL (F.), *Dictionnaire de la Fable*, 2 vol., Paris, 1823.
- OTTOMEYER (H.), *Das Frühe Œuvre Charles Percier*, Dissertation, Université de Munich, 1975-1976 (à paraître).
- OURSEL (H.), *Musée des Beaux-Arts de Lille. Acquisitions nouvelles*, n° 4, Lille, 1974.
- PARIS (P.-A.), *Catalogue de mes livres ainsi que des autres objets qui composent mon cabinet tels que les marbres et bronzes antiques... tableaux et dessins en bordure...*, par P.-A. Pâris, [Ms.], 1806.
- PARISET (F.-G.), « L'architecture néo-classique de Bordeaux : l'architecte Louis Combes », *Akten des 21 Internationalen kongresss für kunstgeschichte in Bonn*, 1964, Berlin, 1967, t. 1, pp. 175-184.
- PARISET (F.-G.), « Bordeaux au XVIII^e siècle », dans *Histoire de Bordeaux*, Bordeaux, 1968.
- PARISET (F.-G.), « L'architecte Combes », *Revue historique de Bordeaux et du Département de la Gironde*, 1973, pp. 1-40.
- PARROCEL (E.), *Annales de la peinture*, Paris-Marseille, 1862.
- PÉLICER (L.), catal. de l'exp. *De David à Delacroix*, Paris, Grand Palais, Detroit, Institute of Arts, New York, Metropolitan Museum of Art, 1974-1975.
- PÉLISSIER (L.-G.), « Les Correspondants du peintre Fr. X. Fabre », *La Nouvelle Revue Rétrospective*, 1896, t. IV.
- PÉRON (A.), *Examen du tableau du Serment des Horaces peint par David suivi d'une notice historique du tableau, lus à la société des Beaux-Arts*, Paris, [s.d.].
- PÉROUSE DE MONTCLOS (J.-M.), *Etienne-Louis Boullée, 1728-1799, de l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire*, Paris, 1969.
- PERRAULT (H.), *Musée de Poitiers. Catalogue des Peintures, Dessins...*, Poitiers, 1930.
- PEVSNER (N.), *Studies in Art, Architecture and Design*, Londres, 1968, t. I.
- PIGLER (A.), *Barockthemen*, 2 vol., Budapest, 1956.
- PINET (Commandant), *Collection de trente dessins de Maîtres du XVIII^e siècle. Fragonard, Hubert Robert, N. Cochin, Lepaon, Desprès, Pérignon, Carle Ver-net, etc., conservés à l'Ecole Polytechnique. Introduction et notes par le Commandant Pinet*, Paris, 1910.
- PIRANESI (G.-B.), *Vasi, candelabri, cippi...*, 2 vol., Rome, 1778.
- PLUCHART (H.), *Ville de Lille, Musée Wicar, notice des dessins, cartons, pastels, miniatures et grisailles exposés...*, Lille, 1889.
- POGNON (Ed.) et BRUAND (Y.), *Bibliothèque Nationale, Département des Estampes, Inventaire du fonds français, graveurs du XVIII^e siècle*, t. 9, Paris, 1962.
- POGNON (Ed.), voir HEBERT (M.), voir ROUX (M.).

- POLLAK (B.), « De invloed van enige monumenten der oudheid of het classicisme van David, Ingres en Delacroix », *Nederlandsch Kunsthistorisch Jaarboek*, 1948-1949, pp. 287-315.
- PONS (A.-J.), *Les éditions illustrées de Racine*, Paris, 1878.
- PONTIER (H.), *Musée d'Aix...*, Aix-en-Provence, 1900.
- PORTALIS (R.), *Honoré Fragonard, sa vie et son œuvre*, 2 vol., Paris, 1889.
- PRUVOST-AUZAS (J.), catal. de l'exp. Girodet, Montargis, musée Girodet, 1967.
- PRUVOST-AUZAS (J.), « Musée Girodet à Montargis », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1968, n° 6, pp. 355-360.
- PRUVOST-AUZAS (J.), « Dessins de Girodet à sujets ossianiques », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1973, n° 4-5, pp. 261-270.
- QUARRÉ (P.), *Musée de Dijon. Artistes bourguignons*, Dijon, 1942.
- QUARRÉ (P.), *François Rude, catalogue de ses œuvres conservées à Dijon*, Dijon, 1947.
- QUARRÉ (P.), « François Rude et le milieu artistique dijonnais », *Le Dessin*, janvier 1948, n° 11, pp. 15-25.
- QUARRÉ-REYBOURBON L., *La vie, l'œuvre et les collections du peintre Wicar d'après les documents*, Paris, 1895.
- QUATREMÈRE DE QUINCY (M.), *Institut de France, funérailles de M. Moitte le 3 mai 1810*, Paris, 1810.
- QUATREMÈRE DE QUINCY (M.), « Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Vincent peintre, lue à la séance publique du samedi 4 octobre 1817 », *Recueil de notices historiques...*, Paris, 1834.
- QUESNEL (L.), *Catalogue des tableaux, dessins... exposés dans le musée de la ville de Coutances*, Coutances, 1886.
- RAOUL-ROCHETTE, *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Garnier*, Paris, 1850.
- RÉAU (L.), « Musée de Dijon. Un dessin inédit du Lepeletier de Saint-Fargeau de David », *Bulletin des Musées de France*, janvier 1930, pp. 17-18.
- RECOUVREUR (A.), *Ville d'Angers; musée Turpin de Crissé (Hôtel de Pincé), catalogue-guide*, Angers, 1933.
- REINACH (S.), *Répertoire de la statuaire grecque et romaine par S. Reinach*, Paris, t. I, 1897.
- RENOUVIER (J.), *Histoire de l'art pendant la Révolution...*, Paris, 1863.
- RIQUET (S.), *Essai de catalogue des œuvres d'Alexandre Moitte (1750-1828)*, Mémoire de l'Ecole du Louvre, Paris, 1971.
- ROGER (F.), *Musée de Pontoise*, Neuilly-Plaisance, 1906.
- ROLAND-MICHEL (M.), voir CAILLEUX (J.).
- ROMAN (J.), *Notice des tableaux et objets d'art du musée de Grenoble*, Paris, 1884.
- ROMAN (J.), *Ville de Grenoble. Catalogue des tableaux, statues, bas-relief et objets d'art exposés dans les galeries du musée de peinture et de sculpture*, Grenoble, 1891.
- ROMAN (J.), *Histoire et description du musée-bibliothèque de Grenoble*, Paris, 1897.
- ROSENBERG (P.), catal. de l'exp. *Mostra di disegni francesi da Callot a Ingres*, Florence, musée des Offices, 1968.
- ROSENBERG (P.), catal. de l'exp. *Choix de dessins anciens*, Rouen, Bibliothèque Municipale, 1970.
- ROSENBERG (P.), « Twenty french drawings in Sacramento », *Master Drawings*, été 1970, pp. 31-39.
- ROSENBERG (P.), « Expositions. Dessins connus et inconnus (à propos de l'exposition à Compiègne en 1969) », *La Revue de l'Art*, 1970, n° 9, pp. 94-97.
- ROSENBERG (P.), catal. de l'exp. *French Master drawings of the 17th and 18th centuries in north american collections*, Toronto, Art Gallery of Ontario, Ottawa, The National Gallery of Canada, San Francisco, California Palace of the Legion of Honor, New York, The New York Cultural Center, 1972-1973.

- ROSENBERG (P.), « Disegni francesi dal 1750 al 1825 nelle collezioni del Louvre : il neoclassicismo », *Arte Illustrata*, n° 52, février 1973, pp. 77-84.
- ROSENBERG (P.) et BUTOR (N.), catal. de l'exp. *La Mort de Germanicus de Poussin*, Paris, musée du Louvre, 1973.
- ROSENBERG (P.), catal. de l'exp. *De David à Delacroix*, Paris, Grand Palais, Detroit, Institute of Arts, New York, Metropolitan Museum of Art, 1974-1975.
- ROSENBLUM (R.), *Transformations in late eighteenth century art*, Princeton, 1965, 2^e éd., 1968, 3^e éd., 1970.
- ROSENBLUM (R.), *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, Paris, 1968.
- ROSENBLUM (R.), « David Funeral of Patroclus », *The Burlington Magazine*, septembre 1973, pp. 567-576.
- ROSENBLUM (R.), catal. de l'exp. *De David à Delacroix*, Paris, Grand Palais, Detroit, Institute of Arts, New York, Metropolitan Museum of Art, 1974-1975.
- ROUCHON (V.), *Les Musées du Puy-en-Velay*, Paris, 1931.
- ROUX (H.) et BARRÉ (L.), *Herculanum et Pompéi. Recueil général...*, t. VII, Paris, 1862.
- ROUX (M.), *Bibliothèque Nationale, Département des Estampes, Inventaire du fonds français, graveurs du XVIII^e siècle*, Paris, t. 1, 1931, t. 2, 1933, t. 3, 1934, t. 4, 1940, t. 5, 1946, t. 6, 1949.
- ROUX (M.) et POGNON (Ed.), *Bibliothèque Nationale, Département des Estampes, Inventaire du fonds français, graveurs du XVIII^e siècle*, Paris, t. 7, 1951, t. 8, 1955.
- SANDOZ (M.), « Deux dessins d'architecture du Cabinet des Dessins des Musées », *Bulletin de la Société des Amis des Musées de Poitiers*, janvier 1952, pp. 4-5.
- SANDOZ (M.), « Deux dessins d'architecture imaginaire », *Dibutade I* (fascicule spécial du Bulletin des Amis des Musées de Poitiers), 1954, pp. 38-40.
- SANDOZ (M.), « Musées des Beaux-Arts de Poitiers ; Œuvres de Louis Gauffier nouvellement apparues », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1958, n° 4, pp. 195-198.
- SANDSTRÖM (B.), « Bénigne Gagneraux et ses contacts avec la Suède », *Annales de Bourgogne*, juillet-décembre 1972, pp. 65-79.
- SAUNIER (Ch.), « Un artiste romantique oublié, Monsieur Auguste », *Gazette des Beaux-Arts*, juin 1910, pp. 441-460, juillet 1910, pp. 51-68, septembre 1910, pp. 229-242.
- SAUNIER (Ch.), « Nécessité de faire connaître par la voie du « Bulletin » de la Société de l'Histoire de l'Art Français, les mutations d'œuvres d'Art envoyées du Louvre dans les galeries provinciales. (À propos des *Remords d'Oreste*, de Philippe Hennequin) », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1913, pp. 144-151.
- SAUNIER (Ch.), « Ph. A. Hennequin et les *Remords d'Oreste* », *Revue des Etudes Napoléoniennes*, janvier 1917, pp. 5-16.
- SCHLÉNOFF (N.), *Ingres. Ses sources littéraires*, Paris, 1956.
- SCHLÉNOFF (N.), « Un souvenir d'Ingres : un dessin inédit », *Bulletin du Musée Ingres*, décembre 1957, pp. 8-13.
- SCHNAPPER (A.), catal. de l'exp. *Choix de dessins anciens*, Rouen, Bibliothèque Municipale, 1970.
- SCHNAPPER (A.), catal. de l'exp. *De David à Delacroix*, Paris, Grand Palais, Detroit, Institute of Arts, New York, Metropolitan Museum of Art, 1974-1975.
- SÉRULLAZ (A.), catal. de l'exp. *Dessins français de 1750 à 1825 dans les collections du Musée du Louvre, le néo-classicisme*, Paris, musée du Louvre, 1972.
- SÉRULLAZ (A.), « Musée des Beaux-Arts de Lille. II. Un dessin de J.-L. David », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1972, n° 6, pp. 471-472.
- SEZNEC (J.) et ADHÉMAR (J.), *Diderot, Salons*, Oxford, 1957, t. 1 (1759, 1761, 1763).

- SEZNEC (J.), « Diderot et l'affaire Greuze », *Gazette des Beaux-Arts*, mai 1966, pp. 339-356.
- SJÖBERG (Y.), voir HEBERT (M.).
- STAROBINSKY (J.), 1789. *Les Emblèmes de la Raison*, Paris, 1973.
- STEIN (H.), *Augustin Pajou*, Paris, 1912.
- STERLING (Ch.) et ADHÉMAR (H.), *Musée National du Louvre. Peintures Ecole française, XIX^e siècle, troisième volume*, H. O., Paris, 1960.
- STUART (Jones H.), *A catalogue of the ancient sculptures preserved in the municipal collections of Rome. The sculptures of the Museo Capitolino by members of the British School at Rome*, Oxford, 1912.
- SYMMONS (S.), « French copies after Flaxman's Outlines », *The Burlington Magazine*, septembre 1973, pp. 591-599.
- TEIL (J. du), « La collection Chaix d'Est-Ange », *Les Arts*, n° 67, juillet 1907, pp. 2-35.
- TEREY (G. de), *Catalogue des tableaux anciens et modernes du musée des Beaux-Arts de Budapest, I, Maîtres anciens*, Budapest, 1910.
- TERNOIS (D.), voir PRUVOST-AUZAS (J.).
- TERRASSE (Ed.), *Ville du Puy. Catalogue du musée Crozatier*, Le Puy, 1903.
- THIEME (U.) et BECKER (F.), *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler...*, 37 vol., Leipzig, 1908-1950.
- THUILLIER (J.), *Tout l'œuvre peint de Poussin*, Paris, 1974.
- TOURNEUX (M.), « Notes pour servir à l'histoire d'un chef-d'œuvre inconnu : Le Peletier sur son lit de mort par David », *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 1889, pp. 52-59.
- TOUSSAINT (H.), catal. de l'exp. *The Age of Neo-classicism*, Londres, The Royal Academy et Victoria and Albert Museum, 1972.
- TOUSSAINT (H.), catal. de l'exp. *Ossian*, Paris, Grand Palais, 1974.
- VALLERY-RADOT (J.), « A propos du centenaire de David. Un tableau disparu depuis cent ans : Le Lepeletier de Saint-Fargeau », *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, janvier 1926, pp. 54-60.
- VALLERY-RADOT (J.), « L'exposition de la Révolution française à la Bibliothèque Nationale. I. Lepeletier de Saint-Fargeau, gravure de P.-A. Tardieu d'après David », *Les Trésors des Bibliothèques de France*, 1928, t. II, fasc. VII.
- VALLERY-RADOT (J.), « Autour du portrait de Lepeletier de Saint-Fargeau sur son lit de mort, par David (d'après des documents inédits) », *Archives de l'Art français*, 1959, p. 355.
- VALLET (E.), *Catalogue des tableaux, sculptures, gravures, dessins exposés dans les galeries du musée de Bordeaux*, Bordeaux, 1894.
- VÉDÈRE (X.), *Les Allées de Tourny*, Bordeaux, 1929.
- VÉDÈRE (X.), *Musée des Arts Décoratifs; guide du visiteur*, Bordeaux, 1965.
- VERBRAEKEN (R.), *Jacques-Louis David jugé par ses contemporains et par la postérité*, Paris, 1973.
- VERGNET-RUIZ (J.), « Une inspiration de Delacroix ? La Jeanne Hachette de Lebarbier », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1971, n° 2, pp. 81-85.
- VIAL (E.), voir AUDIN (M.).
- VIATTE (F.), « Alençon : Dessins du Musée des Beaux-Arts », *La Revue de l'Art*, 1971, n° 14, pp. 93-97.
- VIBERT (M.), *Musée du Puy. Catalogue de la section des Beaux-Arts*, Le Puy, 1872.
- VILAIN (J.), « A propos d'un tableau de Jean-Germain Drouais récemment acquis par le musée du Mans », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1974, n° 6, (à paraître).
- VILAIN (J.), catal. de l'exp. *De David à Delacroix*, Paris, Grand Palais, Detroit, Institute of Arts, New York, Metropolitan Museum of Art, 1974-1975.
- VITRY (P.), « Les dessins de Rude du Musée de Dijon », *Gazette des Beaux-Arts*, août 1930, pp. 113-127.
- WEISS (Ch.), *Catalogue de la Bibliothèque de M. Pâris suivi de la description de son Cabinet*, Besançon, 1821.

- WELLINGTON (E.), *A descriptive catalogue of the collection of pictures and sculptures at Apsley House*, Londres, 1901.
- WILDENSTEIN (D. et G.), *Documents complémentaires au Catalogue de l'œuvre de Louis David*, Paris, 1973.
- WILHELM (J.), *Bergeret de Grancourt, Voyage d'Italie, 1773-1774, avec les dessins de Fragonard*, Paris, 1948.
- WOLLIN (N.-G.), *Gravures originales de Desprez ou exécutées d'après ses dessins*, Malmö, 1933.
- WUNDER (R.-J.), *Extravagant drawings of the eighteenth century from the collection of the Cooper Union Museum*, New York, 1962.
- YRIARTE (Ch.), *Françoise de Rimini dans la légende et dans l'histoire*, Paris, 1883.
- ZIESENISS (Ch.-O.), « Napoléon à Eylau - Une esquisse de Charles Meynier », *La Revue des Arts*, 1960, n° 4-5, pp. 213-220.

Index des Musées

Aix-en-Provence (musée Granet), 111
Albi, 92
Alençon, 95, 105
Angers (musée des Beaux-Arts), 16, 17, 26, 56, 57, 62, 78, 79, 115
Arles (musée Réattu), 119 à 122
Autun, 9, 103
Auxerre, 31
Bayeux, 104
Beaune, 6
Besançon, 4, 5, 7, 25, 75, 97, 109
Bordeaux (musée des Arts Décoratifs), 12
Bordeaux (musée des Beaux-Arts), 86, 116
Caen, 114
Chalon-sur-Saône, 10
Château-Gontier, 93
Chaumont, 74
Compiègne (musée Vivenel), 37, 102, 110
Coutances, 96
Dijon (musée des Beaux-Arts), 15, 32, 46, 47, 124
Douai, 21 à 23
Grasse, 44
Gray, 107, 117, 118
Grenoble, 14, 113
Honfleur, 13
Le Havre, 126
Le Puy, 84
Lille, 1, 8, 33, 68, 70, 85, 99 à 101, 131 à 133
Lyon (musée Lyonnais des Arts Décoratifs), 27, 28, 34, 45, 83
Marseille (musée Cantini), 24
Marseille (musée de la Marine), 130
Montargis, 61, 66, 67, 69, 71 à 73
Montpellier (musée Fabre), 35, 36, 38, 40 à 43, 51 à 55, 58, 63, 81, 94, 98, 129
Nancy (musée des Beaux-Arts), 112, 125
Nantes (musée des Beaux-Arts), 64
Nantes (musée Dobrée), 3a à 3d
Orléans, 2, 20, 80, 82
Poitiers, 30, 60, 87, 88
Pontoise, 59, 65, 89, 90, 128
Quimper, 39, 49, 50, 106
Rennes, 11, 127
Rouen, 91a à 91f, 108
Sens, 29
Toulouse (musée Paul-Dupuy), 48, 123
Tours, 18, 19
Valenciennes, 76, 77

Essai de répertoire

Ce répertoire qui concerne seulement les artistes représentés à l'exposition, ne comprend que les dessins conservés dans les musées classés et contrôlés.

Il ne saurait prétendre à l'exhaustivité. Il ne faut voir en ce travail qu'un premier essai que nous espérons malgré tout utile. Une fois encore, nous souhaiterions dire notre gratitude à Mmes et MM. les Conservateurs des musées de Province sans qui ce travail n'aurait pas été possible. Nous voudrions également remercier M. Pierre Rosenberg dont l'aide qui nous a été si précieuse n'a jamais fait défaut.

Jean Alaux (1785-1864)

Bordeaux (Beaux-Arts): Portrait du sculpteur Roman; Prière à la Madone, 1831.

Compiègne (Vivenel): Brigand napolitain; Enterrement de religieux.

Lille: Iphigénie, Oreste et Pylade (n° 1).

Montpellier (Fabre): Paysage; Pèlerins napolitains; Femme napolitaine agenouillée devant une croix; Procession arrêtée devant une chapelle, 1823; L'enterrement d'un moine; Paysage; Atala et Chactas pendant l'orage; La diseuse de bonne aventure.

Narbonne: Ruines du temple de Paestum.

Orléans: Napoléon secourant un blessé; Vue de Rome, 1822; Prière à la Madone, 1824; Chasseur à cheval.

Henri Auguste (1759-1816)

Dijon (Magnin): 2 études de samovar.

Orléans: 2 portraits de Jules-Robert Auguste, 1801 (dont n° 2).

Pierre-Nolasque Bergeret (1782-1863)

Alençon: La barque de Caron.

Angers: Etude pour Filippo Lippi, peintre florentin.

Montpellier (Fabre): 2 illustrations de Molière; Tête d'oriental (attr. à).

Nantes (Dobrée): L'empereur pardonne au Prince d'Asfeld; Prise de Seclin; Suite de la prise de Custrin; Combat de Golymin; Approvisionnement de l'armée (n° 3 a à 3 d).

Orléans: Andromaque pleurant sur le corps d'Hector; Le corps d'Hippolyte ramené à Mycènes.

Jean-Simon Berthélemy (1743-1811)

Besançon: Alexandre le Grand et le médecin Philippe, 1773 (n° 4); La nourrice de Néron (n° 5).

Château-Thierry: Tristesse.

Dijon (Magnin): Etude d'Apôtre; Etude de Femme drapée.

Douai: La confiance d'Eléazar.

Laon: L'action courageuse d'Eustache de Saint-Pierre au Siège de Calais, contre-épreuve.

Jean-Victor Bertin (1775-1842)

Beaune: Paysage antique (n° 6).

Besançon: Paysage d'Italie (n° 7); Etude d'un arbre dans une vallée rocheuse.

Dijon (Magnin): La pêche au filet; Nymphes et bergers.

Rochefort: Paysage.

Rouen: Paysage historique.

Guillaume Boichot (1735-1814)

Autun: Pompe isiaque (n° 9); Eponine et Sabinus; Les trois Parques; Scène antique (attr. à).

Besançon: Trois écussons soutenus par des génies ailés.

Chartres: Etudes de Minerve.

Chalon-sur-Saône: La fête de Pan, 1770; Le triomphe d'Amphitrite; Projet de tombeau; Le triomphe de Bacchus; Les Grâces couronnées par les amours; Amour méditant; Triton enlevant une femme; Projet d'Arc de Triomphe; L'Olympe; Les droits de l'Homme (projet pour le Panthéon); Louis XVI affranchissant les serfs; L'entrevue de Tilsitt (n° 10); Projet de décoration pour le théâtre de Chalon, 1813; Femme assise, tenant un livre; Fontaine égyptienne, Vase, Fleuves, Croquis divers; Projet de bas-relief; Etude d'homme assis; Le portement de Croix; Anges soutenant les reliques de Saint-Marcel; Tentation de Saint-Antoine; Le Christ en croix; La Vierge et l'Enfant.

Dijon (Beaux-Arts): Etude.

Lille: Agrippine portant les cendres de Germanicus (n° 8).

Montpellier (Fabre): L'Histoire défie le Temps.

Tournus: Romulus et Remus.

Armand Caraffe (1762-1818 ou 1822)

Arles: Jésus devant les docteurs.

Rennes: Le Serment des Horaces (n° 11).

Louis Combes (1757-1816)

Bordeaux (Arts Décoratifs): Vue de la maison Meyer (attr. à, n° 12).

Jacques-Louis David (1748-1825)

Albi: Etude pour Brutus.

Angers: 2 études pour Le Serment des Horaces (n° 16 et 17); Etude anatomique de jambe (dans album des amis de David d'Angers).

Avignon: Etude de quatre hommes nus (dans album du marquis de Cambis); Louis XI.

Bayonne: Tête de jeune fille; Christ en croix; Etude d'un des chevaux de Monte-Cavallo; Paysage romain; Personnage drapé à l'antique, assis dans un fauteuil; Prisonnier à genoux lié par un bourreau; Tête de Minerve casquée; 3 études pour Le Serment des Horaces; 4 études pour La Mort de Socrate; 4 études pour Brutus; 2 études pour Le Serment du Jeu de Paume; Personnage drapé assis; Etude pour Le Sacre; 2 études pour Les adieux d'Hector et d'Andromaque (verso du Christ en croix et d'une des études pour Brutus); Couple nu, assis, enlacé.

Besançon: 20 études pour Le Sacre; Etude pour Napoléon dans son cabinet de travail; 5 études pour Le Serment après la Distribution des Aigles (dont n° 25); 2 études pour Leonidas aux Thermopyles; Mr. d'Aiglefeuille; Feuille d'étude de deux têtes d'homme et d'enfant; Femme nue en buste; Femme à demi-voilée et enfant; Tête d'homme coiffé d'un turban; Tête d'homme casqué; Jeune garçon vu en buste; Tête d'homme coiffé d'un bonnet phrygien; Tête de femme; Tête de femme aux cheveux bouclés; Tête de femme voilée; Tête de femme, de face; Vieillard barbu en buste, 1820; 2 études pour Mars désarmé par Vénus et les Grâces; 2 études pour Les Sabines; (nelle attr. d'après David); Etudes de mains (nelle attr. école française fin XVIII^e); Etude de femme

assise (id.); Tête de jeune homme coiffé d'un bonnet (id.); Etude de soldat antique (id.); 3 études de bras (id.).

Dijon (Beaux-Arts): Etude pour Bélisaire (n° 15).

Dijon (Magnin): 2 paysages d'Italie; Feuille d'études avec un paysage et une chaise antique; Homme nu retenant un cheval; Gentilhomme en costume du XVI^e s.; Etude pour La Mort de Socrate; Jeune femme nue, en buste, portant une statue de la Vierge et de l'Enfant, 1817; Leonidas aux Thermopyles (nelle attr., copie).

Douai: 2 académies d'homme; Etude d'un sabot de cheval; 3 études pour Les Sabines (n° 21 à 23); Etude pour Leonidas aux Thermopyles.

Gray: 2 études pour Le Triomphe du Peuple français, 1793; L'enlèvement des Sabines (attr. à).

Grenoble: Frise dans le genre antique, 1780 (n° 14); Pâris et Hélène (nelle attr. d'après David); Copie fragmentaire du Jugement Dernier (nelle attr. école française fin XVIII^e).

Honfleur: Les funérailles de Patrocle (n° 13).

Langres: 2 études d'hommes, drapés à l'antique, assis.

Lille: Etude pour Le Serment des Horaces; Tête de Danton; Buste de Bailly; Etude pour Les Sabines; 4 études pour Le Sacre; 3 études pour Leonidas aux Thermopyles; Tête d'Achille; Tête d'Homère; Etude pour Les adieux d'Hector et d'Andromaque; Tête d'Ulysse; 2 études de Minerve; 2 études pour Mars et Vénus; Vénus assise; Minerve et Junon assises sur un nuage; Femme dans l'attitude du désespoir; Scène de l'histoire de Saint-Louis; Portrait de Napoléon I^{er}; La Mort de Socrate (nelle attr. école française fin XVIII^e siècle).

Lyon (Arts Décoratifs): 21 pages d'album avec des études d'après l'antique, pour Pâris et Hélène, pour Les Sabines, pour Leonidas aux Thermopyles; Hector et Andromaque; Vénus et deux amours; Tête de guerrier casqué; 2 études de La Douleur ou l'Abattement; Feuille d'études de femmes et d'enfants (nelle attr. école française fin XVIII^e siècle).

Marseille (Cantini): Etude pour Le Serment après la Distribution des Aigles (n° 24).

Montauban: Tête de cheval; 2 études pour le Serment du Jeu de Paume; Etude pour Leonidas aux Thermopyles; Etude pour Mars et Vénus; Etude pour le Viol de Lucrèce.



David
Etude pour La mort de Socrate
Bayonne



David
Etude pour La mort de Socrate
Bayonne

Montpellier (Fabre): Prisonniers gaulois; 2 études pour Bonaparte à Arcole; 2 études pour Léonidas aux Thermopyles; Orphée; Femme nue en buste (nelle attr. école de David); Tête de vieillard barbu (id.).

Mulhouse: La mort d'Hector (disparu?).

Narbonne: Intérieur de Notre-Dame.

Nice (Masséna): Etudes de la tête de Bonaparte (nelle attr. école de David).

Orléans: 3 études pour Le Serment du Jeu de Paume (dont n° 20); Homme nu, jambes écartées; Jeune fille nue, vue en buste; Femme en costume médiéval, la tête ceinte d'un bandeau; Homme barbu, vu en buste; Portrait d'homme en pied (nelle attr. école française XIX^e siècle); Tête de femme coiffée d'un chignon (id.); Thésis plongeant Achille dans le Styx (id.).

Poitiers: 2 têtes de femme (attr. à).

Tours: Etudes pour La Mort de Socrate (n° 18); Etude pour Brutus (n° 19); Bélisaire demandant l'aumône (nelle attr. école française fin XVIII^e siècle).

Versailles (Lambinet): Marat mort (nelle attr. d'après David).

Pierre-Jean David d'Angers (1788-1856)

Angers: Ensemble considérable de dessins en feuilles (dont n° 26); 10 volumes de dessins, études et croquis; 8 albums de croquis et de dessins d'anatomie humaine ou du cheval.

Aurillac: Portrait de Furcy Grogner.

Bayonne: Portrait de l'architecte Percier; Médaille de Boulay Paty, 1836; Portrait de Vaudoyer; Portrait du sculpteur Bosio, 1843; Portrait du Général d'Andigné, 1846; 2 hommes nus, assis; Etude d'homme nu, assis, 1814; 3 projets pour l'Arc de Triomphe de Marseille, 1835; Projet de bas-relief pour le tombeau de Mme d'Abrantès, 1839; Projet de médaille au Commerce, 1841; Etude de vieillard; Etude de vieillard imberbe; Berceau monté sur 4 dauphins.

Besançon: Portrait de l'architecte Percier; Portrait de Fedel; Portrait du baron Gros; Portraits d'Ingres et de Gros; Portraits de Le Sueur, Turpin de Cris-

sé et Cortot; 6 portraits dont 2 de Gros; Portrait de Cortot, de profil.

Dijon (Beaux-Arts): Etude.

Saintes: Jeune fille coiffée d'un bonnet phrygien, 1844.

Jean-Charles Deiafosse (1734-1789)

Albi: Vase avec une scène antique, au verso; Vase à l'égyptienne.

Lyon (Arts Décoratifs): Trois vases (n° 27); Quatre vases (n° 28); Vase avec des sphinges; Suite de huit vases; Suite de huit urnes funéraires.

Orléans: Projet de fontaine.

Poitiers: 2 modèles de pendules; 2 autels antiques; Etude de lucarnes; Etude de plafond; Volute rocaille; Modèle de cartel; Etude d'un balcon; Architecture funéraire (attr. à); Motif d'un plafond (nelle attr. école française XVIII^e siècle); Motif d'un plafond (id.); Trophée, faisceaux et balance (id.); Trophée militaire (id.); Couronne d'épines au milieu d'un motif décoratif (id.); Motif décoratif (id.); Ornement d'un plafond (id.).

Tours: Projet de porte monumentale.

François Delorme (1738-1859)

Montpellier (Fabre); Saint-Marc.

Sens: 4 études pour Céphale et l'Aurore; Paolo et Francesca (n° 29).

Louis-Jean Desprez (1743-1804)

Auxerre: Architecture imaginaire (attr. à, n° 31).

Besançon: Le temple d'Isis à Pompéi en 1779; Reconstitution imaginaire du temple d'Isis à Pompéi.

Dijon (Magnin): Une villa d'Italie; Paysage.

Lille: Une écurie; Une fête à la Villa d'Este.

Montpellier (Fabre): Vue des marais de Métaponte; Vue de Catane; Vue des ruines du temple de Junon à Agrigente.

Marseille (Cantini): Vue de la grotte du Pausilippe.

Poitiers: Coupe d'un édifice à coupole sur lanterne; Façade d'un édifice à coupole basse; Coupe d'un



David
Etude pour La mort de Socrate
Bayonne



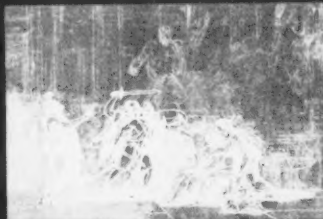
David
Etude pour La mort de Socrate
Dijon (Magnin)



David
Etude pour Les Horaces
Bayonne



Drouais
Marius à Minturnes
Lille (Arts Décoratifs)



Fabre
Etude pour
Cléombrote et Léonidas
Montpellier (Fabre)

édifice à coupole; Coupe d'un édifice à coupole basse; Décoration faite à la porte de Notre-Dame de Paris pour le catafalque de Louis XV; Architecture imaginaire; Une crypte dans le style égyptien (n° 30); Monuments antiques.

Toulon: L'éruption du Vésuve; L'illumination de la Croix à Saint-Pierre de Rome.

Anatole Devosge (1770-1850)

Dijon (Beaux-Arts): Importante suite de dessins dont: saint Bernard, Guillaume, duc d'Aquitaine et l'évêque de Poitiers; Portrait de Devosge, oncle de l'artiste; Aglaure tourmentée par l'Envie; Anacréon chantant ses poésies; Education de Camille; Un saint Martyr; Enfant endormi; Enfant jouant de la flûte; Un évêque; Résurrection du Christ; La mort d'Abel; Hercule et Philo; Le martyre de saint Laurent; Saint Paul; Chasse aux lions; Résurrection d'un enfant; Blessé secouru par une femme; Enlèvement de Déjanire; Une femme faisant boire un enfant; Masque de femme; La vertu de Mica; Orphée et Eurydice devant Pluton et Proserpine; La paix d'Amiens; Liberté des Cultes; Force ne fait pas droit; Un Français mourant pour sa patrie; Le Peletier de Saint-Fargeau, (d'après David), n° 32.

Gray: Alcibiade et Hipparrète (dépot musée de Dijon).

Jean-Germain Drouais (1763-1788)

Besançon: Etude pour Marius à Minturnes; La mort de Cléopâtre; Le Retour de l'enfant prodigue.

Dijon (Beaux-Arts): Marius à Minturnes (copie).

Dijon (Magnin): Marius à Minturnes (copie).

Lille: 4 études pour Marius à Minturnes (dont n° 33); Le départ de Tiberius Gracchus.

Lyon (Arts Décoratifs): Etude pour Marius à Minturnes.

Jean-Demosthène Dugoure (1749-1825)

Lyon (Arts Décoratifs): Télémaque à la cour de Nestor, 1787 (n° 34).

Saint-Germain-en-Laye: Intérieur de la terrasse dorique du Château-neuf de Saint-Germain-en-Laye, 1777; Salon à l'un des bouts de la terrasse toscane du Château-neuf de Saint-Germain-en-Laye, 1777.

François-Xavier Fabre (1766-1847)

Montpellier (Fabre): 2 études pour Le Sacrifice de Manoé, au verso: Etude de femme drapée; 2 études pour Eve; Caïn et Abel, au verso: étude pour Cléombrote et Léonidas; 2 études pour Abel mort; 3 études pour Moïse et les tables de la Loi; Suzanne et les vieillards, au verso: Sujet non identifié; Samson et Dalila, au verso: Charité romaine; 2 études pour Saül et les ombres d'Achille et Samuel (nos 40 et 41), au verso de la seconde: Etude d'architectures; Le jugement de Salomon, au verso: Portraits charges et étude de perspectives; Déploration du Christ; 3 études pour La Prédication de saint Jean-Baptiste, au verso de l'une d'elles: Etude de vieillard; 8 études pour La Déposition de croix; 5 études pour la Mise au tombeau (dont n° 43); Madeleine au tombeau; 2 études pour la Délivrance de saint Pierre; Saint Roch; La Vierge et les saints patrons de Montpellier; Madeleine au désert; Saint Jérôme; Madeleine; L'Enfant Jésus, la Vierge et sainte Anne; 2 études pour La Vierge à l'Enfant; Daniel, Jérémie, Baruch, Isaïe, le couronnement de la Vierge; Mercure rattachant sa sandale, au verso: Suzanne; Berger antique; Laocoon; Vieillard assis avec une jeune femme (Oedipe et Antigone?); Héro et Léandre; 2 études pour Psyché et les Furies; Ariane et Thésée; La mort d'Adonis; L'enfance de Jupiter; 2 études pour Achille et Néoptolème; croquis de narcissus, au verso: Les adieux d'Hector; 2 études pour Les adieux d'Hector (dont n° 42); Le retour du corps d'Hector; La mort de Cassandre; Caton d'Utique; Diogène jetant son écuelle; Hercule et la tunique de Nessos; 2 études pour Cléombrote et Léonidas; 2 études pour la Mort de Socrate; la Mort de Sénèque; 4 études pour Cornélie, mère des Gracques, au verso de l'une d'elle: Allégorie; Le Serment des Horaces; 2 études pour Marius à Minturnes; Personnage agenouillé aux pieds d'une femme, au verso: Achille et Briséis (?); Etude pour Ariane; Philoctète blessé; Electre au tombeau d'Agamemnon; 2 études pour Antinoos; 3 Bacchantes; Sujet antique; Cavalier enlevant une femme; Scène antique; Un Guerrier et une femme se percent d'un poignard; Allégorie antique; L'assassinat de César; La mort d'Alexandre; Le Silence; Allégorie à l'Académie de Montpellier; 13 académies d'homme, au verso de l'une d'elles:

étude pour Marius à Minturnes; 2 académies d'homme en attitude de crucifié; 3 études de Guerriers antiques (dont n° 38); Guerrier couronné par l'Abondance et la Victoire; Académie d'homme tirant à l'arc (anc. attr. Girodet); étude de Femme assise; 3 études de Femme drapée; Femme à genoux; 4 études de Têtes et de Mains; Personnage allongé, au verso; Bacchante; Personnages allongés dans un paysage; Paon; Chien endormi; Char à bœufs; Baigneurs dans un paysage; Barque; 2 études de Fleurs; 2 études d'Architectures; 2 études de Fontaines; Armoires; Glaive; Projet de décorations et des médaillons; Obélisque; Chaise et draperie; 9 copies d'après l'Antique et les maîtres italiens; 2 études de pieds d'après l'Antique; Sarcophage d'après l'Antique; 4 études de Têtes d'après l'Antique; 2 études pour Antinoos; croquis d'après des Guerriers antiques; copie d'une statue d'Auguste; Saint Barthélemy, d'après Michel-Ange; La sainte Famille, L'enfant Jésus, la Vierge sainte Anne et le saint Esprit; Le baptême du Christ; Le repos pendant la fuite en Egypte, d'après Poussin; copie de la tête d'Andromaque, d'après David; copie d'une statue de Louis XIV; Portrait de la comtesse d'Albany; Portrait d'Alfieri; 6 portraits d'homme; Femme de profil; 2 études de têtes de Profil d'homme; Profil de fillette; Profil de jeune garçon; Tête d'enfant; 173 études de Paysages représentant principalement les sites de Grottaferata, Florence, des Bains de Lucques, du Piémont, de Rome, Tivoli, Autun, Montpellier, Nîmes et Orange; 2 études de Berger appuyé sur sa houlette (attr. à); 4 académies d'homme (attr. à); Socrate buvant la ciguë (attr. à).

Montpellier (Sabatier): Philoctète tuant un oiseau (avec la collaboration de Boguet).

Quimper: Cléombrote et Léonidas (n° 39).

Alexandre-Evariste Fragonard (1780-1855)

Aix-en-Provence (Paul Arbaud): La lecture de la lettre.

Angers: César devant le buste d'Alexandre.

Dijon (Magnin): La visite dans l'atelier; La séance de modèle pour le Discobole; La fuite en Egypte; Les loisirs du seigneur; Une femme agenouillée devant le cadavre d'un religieux à la porte d'un monastère; Un seigneur forçant une dame à signer un papier; Un coin de parc; Jeune femme lisant dans son lit à la lueur d'une lampe.

Grasse: Important ensemble dont: Triomphe de la République Française (n° 44); 2 albums, l'un de 81 dessins, l'autre de 143 dessins; Allégorie de la Vérité.

Montpellier (Fabre): Charles I^{er} réfugié chez les charbonniers; L'oracle de Jupiter.

Narbonne: Œdipe et Antigone.

Orléans: Scène antique (deux jeunes femmes devant un cippe surmontée de la tête de Minerve); Léda et le Cygne; Scène historique du XVI^e siècle.

Jean-Honoré Fragonard (1732-1806)

Aix-en-Provence (Paul Arbaud): Apothéose de guerrier (attr. à); Ermite couché dans une grotte (attr.

à); Copie d'après S. Bourdon (attr. à); La laitière et le pot au lait (?); Le baiser dérobé (attr. à); Temple rond dans un paysage (attr. à).

Alençon: Le liseur (attr. à).

Angers: Paysage à la cascade; Paysage à la balustrade; Sacrifice antique (attr. à).

Bayonne: Galerie souterraine au milieu des ruines, 1780; Amour au pied d'un socle (attr. à).

Besançon: Les grands cyprès de la Villa d'Este; La grotte de Neptune à Tivoli; Le temple de la Sibylle à Tivoli; Les jardins de la Villa d'Este; Le beau groupe de cyprès de la Villa d'Este; L'escalier de la Gerbe dans les jardins de la Villa d'Este; Entrée du Fontanone de la Villa d'Este; Grande cascade à Tivoli; Les écuries de Mécène à Tivoli; Théâtre antique de la Villa Adriana; Paysage d'Italie, parc et statues, avec personnages, contre-épreuve; Ruines antiques converties en jardins; Vue de la côte aux environs de Gênes; Pont San Stefano à Sestri; Jardins aux pins parasols à Rome; Jardins d'une villa à Rome; Jardin avec un groupe de promeneurs; Cour de palais avec casino; La naissance de la Vierge; Minerve arrache un jeune prince à la Volupté; L'enlèvement des Sabines; Offrandes des premiers Chrétiens; Enée et ses compagnons combattant les Harpies; Mascaron antique à tête de lion; Homère aveugle; Faune et Fajnesse; Un ménage de Faunes; Tête de guerrier; La Jeunesse et la Vieillesse; Tête d'homme coiffé d'un chapeau à larges bords; Saint-Louis vénérant la couronne d'épines; Essaim d'amours dans les nuages; Le lit aux amours; 9 petits sujets décoratifs; Terpsichore; Calliope; Danseuse vêtue à l'antique; Jeune fille se pressant le sein; Jeune femme se promenant; Petite fille assise par terre; Petite fille assise sur ses talons; Jeune fille et sa petite sœur; Tête d'homme coiffé d'un turban; Tête de flamand; Portrait de Madame Fragonard; Portrait présumé de Rosalie; Portrait de Marguerite Gérard; Jeune mère jouant avec ses enfants; L'Arioste inspiré par l'Amour et la Folie; Clorinde à cheval; Le paysan et son Seigneur; Les cordeliers de Catalogne; Combat de cavaliers; Diacre martyr conduit au supplice; Portrait de femme; Etude de costume d'une jeune femme; Sainte Cécile (anc. attr. Ango); Jeune homme étudiant la Géométrie (anc. attr. Ango).

Béziers: L'Hymen protecteur de la famille (attr. à).

Caen: Mère avec deux enfants (attr. à).

Chalon-sur-Saône: Berger et son troupeau (attr. à).

Chartres: 6 croquis.

Dijon (Beaux-Arts): Femme morte portée par deux hommes (attr. à).

Dijon (Magnin): Le petit montreur de singe savant; L'adoration des bergers (attr. à); Copies d'après l'Albane (attr. à).

Epinal: Samson et Dalila; Les laveuses (attr. à); Le coche d'eau (attr. à).

Grasse: Le taureau blanc; Le moulin à vent hollandais; Etude de feuillages; La belle jardinière (attr. à).

Lille: Jeune femme debout; Le pont de San Stefano à Sestri; Le rendez-vous d'amour (attr. à); Environs de Naples (attr. à).

Lyon (Beaux-Arts): Le temple de la Sibylle à Tivoli, contre-épreuve.

Lyon (Arts Décoratifs): Découverte d'un squelette dans une maison de Pompéi, 1774 (n° 45).



Girodet
Vénus se plaint à Jupiter
Lille



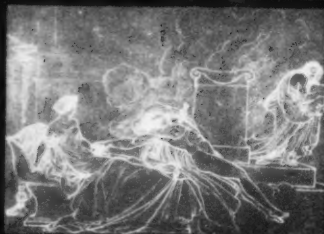
Girodet
Combat contre les Harpies
Lille

Chartres: L'Amour et Anacréon (attr. à).
Châteauroux: 3 études pour Napoléon recevant les clefs de la ville de Vienne; Portrait de Napoléon.
Compiègne (Vivenel): Personnages travaillant autour d'une table.
Dijon (Beaux-Arts): Vénus charge l'Amour de remplacer Ascagne (*Enéide*, Livre I); Etude pour Une Scène de Déluge, contre-épreuve.
Dijon (Magnin): Paysage au bord de la mer; Baignade à Rome; Paysage au serpent; Lac dans les montagnes; Feuille d'études pour Ossian; Tête de jeune femme italienne (attr. à); Enée sur la barque de Caron (d'après).
Grenoble: Psyché et l'Amour.
Le Havre: Académie d'homme.
Lille: Bacchanale; Femme demi-nue, en buste; Tête de femme de profil; Figure de déesse; Allégorie, 1813; Sujet ossianique; Vénus se plaint à Jupiter des persécutions qu'éprouvent les Troyens (*Enéide*, Livre I); Sinon amené devant Priam (n° 68); Enée voit Troie en feu (*Enéide*, Livre II); Corèbe est tué en défendant Cassandre (id.); Les Grecs portent un bélier devant Troie (id.); Enée presse son père de fuir avec lui (id.); Combat contre les Harpies (*Enéide*, Livre III); Mort d'Anchise (id.); Cléante reçoit le prix de la course des vaisseaux (*Enéide*, Livre V); Courses à cheval (n° 70); Evandre indique de loin l'ancre de Cacus (*Enéide*, Livre VIII); Cacus dérobe quatre taureaux à Hercule (id.); Hercule tue Cacus (id.); Le cadavre de Cacus traîné par Hercule (id.); Nisus venge Euryale (*Enéide*, Livre IX); Mort de Nisus (id.); Turnus pressé par les Troyens est prêt à s'élancer dans le Tibre (id.); Philotas ? (nelle attr. Auvray).
Lyon (Arts Décoratifs): Le chant d'Armin; Paysage; Mucius Scaevola.
Mâcon: 2 études d'amours.
Marseille (Cantini): Enée est accueilli par Evandre (*Enéide*, Livre VIII); Le Tibre apparaît en songe à Enée (id.).
Marseille (Grobet-Labadié): Les deux frères Dohler.
Montargis: Académie d'homme; Etude pour Joseph reconnu par ses frères; Etude pour Joseph; Joseph reconnu par ses frères (n° 61); Paysage; Arabe

tenant un pistolet; La mort de Priam; La mort d'Hannibal; Le général Hoche accueilli par les héros d'Ossian; Le songe de Connal; Le chant d'Evirallina à la fête de Selma (n° 66); Le chant d'Armin pleurant ses enfants; Fingal remet à Ossian la lance de Trenmor; Fingal devant le cadavre de Fillan; La mort d'Ossian; L'ombre de Malvina parvient au palais aérien de Fingal; L'ombre de Malvina rejoint celle de Fingal (n° 67); L'ombre de Malvina rejoint celle de son père, Toscar; Le docteur Trioson mourant; Portrait de Dumeis enfant; Façade ouest du château de Montargis; La poterne du château de Montargis; Scène mythologique avec Mercure; Projet pour Pandore; Une feuille d'études, peintures et dessins (donnée par Henri Triqueti); Etude de dix personnages; Pyrrhus tue Polixène (n° 69); Enée quitte Hélénius et Andromaque (*Enéide*, Livre III); Le songe de Didon (*Enéide*, Livre IV); Les funérailles de Misené (n° 71); Enée sort des Enfers (n° 72); Vénus quitte Enée (*Enéide*, Livre VIII); La mort de Magus (n° 73).
Montpellier (Fabre): Académie d'homme; Académie d'homme assis; Enée et ses compagnons abordent dans le Latium (n° 63); Etude pour Une Scène de Déluge; Portrait de François-Xavier Fabre; Michel-Ange soignant son domestique malade, 1813; Raphaël peignant; Etude pour le château de Compiègne (*L'Aurore*); Académie d'homme tirant à l'arc (nelle attr. Fabre).
Nantes: Etude de draperie pour Une Scène de Déluge (n° 64).
Orléans: Scène avec Apollon; Fuite de l'Amour; Vénus attire sur un lit de gazon celui qui lui ramène l'Amour; Allégorie avec Apollon; Europe reconnaît que le taureau qui l'emporte est un Dieu; Scène de genre; Daphnis et Chloé; Enée combattant dans le Latium; Junon, irritée contre les Troyens, veut les empêcher d'aborder en Italie (*Enéide*, Livre I); Enée ayant passé le Styx entend les gémissements des enfants (*Enéide*, Livre VI); La mort de Nisus (*Enéide*, Livre IX); Désespoir de la mère d'Euryale (id.); Autoportrait; Etude de quatre figures de femmes; Scène d'Andromaque (attr. à); 3 études pour Phèdre (attr. à); Académie de femme pour Pygmalion et Galatée, contre-



Girodet
La mort de Nisus
Lille



Girodet
Didon voit en songe le spectre
de son mari assassiné
Strasbourg

épreuve; Académie d'homme pour Pygmalion et Galatée, *contre-épreuve*; Etude pour la décoration du château de Compiègne: l'Automne, *contre-épreuve*.
Pontoise: Dante et Virgile dans la Barque de Caron (n° 65); Enée aborde près de la ville de Pallanté (*Enéide*, Livre VIII); Diomède reçoit les ambassadeurs de Turnus (*Enéide*, Livre XI).
Rennes: Assaut donné par les Grecs au palais de Priam (*Enéide*, Livre II); Junon ordonne à Juturne d'empêcher le combat de Turnus contre Enée (*Enéide*, Livre XII).
Rochefort: Scène d'Ossian (attr. à).
Rouen: Paysage (attr. à); La Réprimande (nelle attr. école française début du XIX^e siècle).
Saintes: Le corps de Pallas rapporté par ses amis (*Enéide*, Livre X).
Strasbourg: Didon voit en songe le spectre de son mari assassiné (*Enéide*, Livre I); Vénus prie Neptune de protéger les Troyens (*Enéide*, Livre V).
Valenciennes: Une feuille de 5 études de panneaux décoratifs pour la décoration du château de Compiègne.

Jean-Baptiste Greuze (1725-1805)

Agen: Etude pour La Dame de Charité.
Aix-en-Provence (Granet): Femme nue.
Bayonne: Tête de Castor; Tête de Caracalla; Etude de jeune fille nue, debout; Etude de trois Amours; Vieillard étendu sur le sol, la main droite appuyée au front; Feuille d'études de deux têtes; Feuille d'études de trois têtes; Jeune fille nue dormant, étude pour Danaë; Etude pour Le retour de l'enfant prodigue.
Besançon: Etude de femme nue; Tête de jeune fille coiffée d'un bonnet; Etude pour une jeune fille délaçant son corsage pour y abriter un oiseau; Deux femmes près d'un berceau; Tête de femme aux cheveux dénoués; Femme, enfants et âne; Scène allégorique avec un couple entraîné par l'Amour.
Caen: Etude pour La Dame de Charité.
Chalon-sur-Saône: Etude pour L'accordée de village; La diseuse de bonne aventure.
Chaumont: Eponine et Sabinus (n° 74).
Compiègne (Vivenel): Homme et enfant; Tête de jeune fille.
Dijon (Beaux-Arts): L'Amour parmi les jeunes filles; Le fils puni.
Dijon (Magnin): Portrait de Mademoiselle Raucourt de la Comédie française; Le chien au ruban bleu.
Epinal: La vieille gouvernante.
Fiers: Portrait de jeune femme (attr. à).
Le Havre: L'Accordée de village; Le paralytique entouré de ses enfants.
Lille: Le fils puni; Le fils ingrat; Tête de jeune garçon; Figure drapée; Etude pour Psyché et l'Amour; Femme tenant un Amour; 4 têtes d'enfants.
Lyon (Arts Décoratifs): La comparaison; Etudes d'après des médailles antiques.
Lyon (Beaux-Arts): Le coucher à l'italienne; La mère de famille; Tête de vieille femme; Deux jeunes filles devant un miroir; Jeune enfant (attr. à); Tête d'homme (attr. à).
Marseille (Borély): Tête de jeune fille.
Montpellier (Fabre): Tête de jeune fille; Tête de jeune garçon; Académie d'homme assis, 1759; Académie d'homme; Portrait d'Adrienne Lecouvreur (attr. à); Tête de femme (attr. à).
Montpellier (Sabatier): Jeune garçon, *contre-épreuve*.
Moulins: Tête de jeune homme (attr. à).
Narbonne: Jeune femme.
Orléans: La Frayeur; Jeune fille lutinée par des amours.
Poitiers: Etude de femme.
Quimper: Jeune fille en buste.
Rouen: Jeune fille tenant des chiens; Jeune fille à sa toilette.
Saint-Germain-en-Laye: Portrait de M. Ducastel.
Tournus: Important ensemble dont: Etude pour Le repos pendant la fuite en Egypte; Etude d'homme pour Septime-Sévère; Vieille femme assise, endormie; Scène antique; Etude pour L'Amour triomphant d'Hercule; La mort d'un père dénaturé abandonné de ses enfants; Académie d'homme debout; Etude pour Le retour sur soi-même.

Antoine-Jean, baron Gros (1771-1835)

Angers: Scène de bataille.

Avignon: Vue du Caire.

Bayonne: Etude pour Napoléon à la bataille d'Eylau;

Portrait d'officier (nelle attr. école française XIX^e siècle).

Besançon: Etude pour Timoléon et Timophane (n^o 75); 2 études pour Le portrait de Christine Boyer.

Châteauroux: Bucéphale.

Châtelleraulx: Tête d'Arabe.

Dijon (Magnin): La belle normande.

Grenoble: Mameluck et son cheval.

Lille: Etude pour Le portrait de Christine Boyer; Portrait d'homme (attr. à).

Lyon (Arts Décoratifs): Feuille d'études avec cavaliers, mère et enfant (anc. attr. Girodet); Etude pour l'Amour piqué par une abeille; Etude pour la coupole du Panthéon; Etude pour Hercule et Diomède (anc. attr. à Gros).

Montpellier (Fabre): Portrait d'homme.

Nancy: Napoléon visitant le champ de bataille d'Eylau.

Orléans: Officier à cheval; 2 études de soldats (attr. à).

Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833)

Angers: 5 études pour Clytemnestre et Agamemnon (dont n^{os} 78 et 79).

Bayonne: Marius dans les marais de Minturnes (attr. à).

Caen: Les bergers d'Amyntas (copie).

Coutances: 5 études d'après l'antique.

Lille: Céphale et l'Aurore, au verso; Iris et Morphée.

Lyon (Beaux-Arts): Sophie-Clémence Delacazette (attr. à).

Mâcon: Scène antique (attr. à).

Montargis: Céphale endormi (anc. attr. Girodet).

Orléans: Hippolyte et Thésée; Portrait de J.-B. Regnault (attr. à).

Perpignan: Iphigénie et Pylade (attr. à); Scène antique (attr. à).

Pontoise: Jeune mère se lamentant auprès du corps de son enfant mort (attr. à).

Quimper: Le paresseux, 1816.



Guérin
Le paresseux
Quimper

Valenciennes: Céphale endormi (n^o 77); Céphale et l'Aurore; 8 croquis pour Céphale et l'Aurore; Homère charme Glaucus par ses chants (n^o 76); Etude pour La séduction, recto et verso; Vue de ville italienne; 15 études d'après l'antique; 7 croquis d'après Talma; Etude pour Iris et Morphée; Portrait de Mme Pierre David; 2 études d'hommes drapés; Scène antique, au verso; Scène militaire.

Philippe-Auguste Hennequin (1762-1833)

Bagnères-de-Bigorre: L'entrée de la Garde Impériale à Paris en 1804.

Lyon (Beaux-Arts): Un gladiateur assis; Etude de chapeau; Personnages allongés; La vitre cassée; La Peinture console le Malheur et trace sur la toile la Justice terrassant la Calomnie; Tête de saint Jean-Baptiste; Scène dans un bateau; Etude de personnages; Croquis; Deux personnages; Croquis; L'Abondance; Etude de tête; Etude pour Les remords d'Oreste; Croquis d'animal; La sentinelle présentant les armes à qui de droit; Croquis; Deux figures tenant des vases; Au premier vigneron; Femme en costume du Moyen âge; Tête barbue; Etude de personnage; Portrait de famille; Paysage; Personnage mendiant; Homme assis; Etude de personnages; Croquis; Paysage avec un pont; Allégorie des 4 continents; Personnage à une porte; Croquis de bateau antique; Figure égyptienne; Allégorie avec la Renommée; Orphée perdant Eurydice; Gondole à Venise; Le temps ne peut détruire ce que l'Histoire a consacré; Pâris et Hélène; Une déploration; Architecture; Cheval; Il est couché, mais il veille; Allégorie avec la Justice et Apollon; Paysage; Architecture; Etude de chien; Pagne égyptien; Etude de lit; Guerriers antiques à cheval; Etudes de têtes; Croquis; Portrait de la fille de l'artiste; Pâris enlevant Hélène (?); Deux personnages antiques; Ecce Homo; Le guerrier malheureux (Bélisaire); Croquis; Personnage avec un ange; Apollon et Marsyas (?); Etudes de têtes; Jeanne d'Arc (?); Femme écrivant; Scène antique; Paysage; Personnage agenouillé; La Visitation; Etudes de personnages antiques; Tête de guerrier antique; Scène; Deux paysans et un cavalier; Personnage antique assis; Scène antique; Etude de



Hennequin
L'Histoire et le Temps
Lyon (Beaux-Arts)

femme; Scène tirée de Tartuffe; Cheval; Amour; Architecture; Etude de pied; Personnage antique; Paysage; Paysage; Jeune Gaulois; Personnage; Projet d'illustration; Guerriers antiques retenant des chevaux; Paysage; Etude de casque; Personnages à table; Couple regardant une mère et ses enfants; Paysage; Etude d'armure; Figure antique avec des Amours; Etudes de chiens avec une tortue; Etude d'armure; Figures antiques; Femme drapée; Etude d'après l'Antique; Un chieff et un hérissou; Pagne égyptien; Adam et Eve; Etude de personnage; Couple veillant sur un enfant endormi; Etudes de personnages du Moyen âge; Figure à un balcon; Etude d'après l'Antique; Déploration d'un guerrier mort; Tête de guerrier antique; Femme assise; Etude d'épingle antique; Draperie; Paysage; 3 études d'épingles antiques; Tête de cheval; Etude d'après des costumes du Moyen âge; Guerrier; Croquis; Chiens et une tortue; Personnage tué par un lion; Caverne; Tête de lionne; Tête de lion; Scène antique; Le Temps et l'Histoire; Etude d'armure; Abraham répudiant Agar; Figure ailée; Scène antique; Croquis de petite fille; Architecture; Etudes de têtes et de pied; Architecture; Couple dans un paysage; Scène antique; Projet pour un tombeau à élever à la mémoire d'un grand homme.

Lyon (Arts Décoratifs): Allégorie familiale (n° 83).
Montpellier (Fabre): Etude pour Les remords d'Oreste (n° 81).

Orléans: Les amours de Pâris et d'Hélène ? (n° 80); La Vérité et la Justice montant au ciel (n° 82); La Mort de Socrate (anc. attr. J.-F.-P. Peyron).

Perpignan: Coriolan; 1 feuille d'études de femme portant un enfant, d'homme et de têtes (attr. à).

Pithiviers: Scène antique, 1808.

Pontoise: Scène de jugement (anc. attr. école française XVIII^e siècle).

Rochefort: Les remords d'Oreste.

Carpentras: Etude pour Le portrait de la Comtesse d'Haussonville.

Chartres: Etude d'enfant (attr. à).

Compiègne (Vivenel): Diane et Endymion (d'après Cortot ?).

Dijon (Beaux-Arts): M. Poulton, 1817.

Dijon (Magnin): La duchesse d'Urbain et le jeune Raphaël.

Epinal: Portrait du pape Pie VII (attr. à).

Guéret: Madame Ingres, 1830.

Le Puy: Philémon et Baucis (n° 84).

Lille: Etude pour Le vœu de Louis XIII; Etude pour L'apothéose d'Homère (n° 85); Etudes pour La Vierge à l'Hostie; Etude pour L'apothéose de Napoléon I^{er}.

Lyon (Beaux-Arts): Etude pour Raphaël et la Fornarina; Hippolyte Flandrin, 1855; Etude pour La Source.

Lyon (Arts Décoratifs): Mme Brazier, 1828.

Marseille (Cantini): Mme de Sennones.

Marseille (Grobet-Labadie): Le sculpteur Le Moyné; Le violoniste Carier.

Montauban: Plusieurs centaines de dessins, études, portraits, paysages, projets de compositions.

Montpellier (Fabre): Achille à la cour de Lycomède; Thésée retrouvant les armes d'Égée (nelle attr. école italienne début du XIX^e siècle).

Mulhouse: Jeune Italienne.

Nancy: Mme Sebastiani.

Orléans: J.-Ch.-A. Simon, 1802-1803; J.-Ch.-A. Simon, 1806.

Perpignan: Etude de femme.

Toulouse (Paul Dupuy): Tête de jeune fille; Femme debout.

Tours: Etude pour Stratonice.

Versailles (Lambinet): Le vicomte G. de Fontenay.

Madeleine-Aimée Lacour (ap. 1778-?)

Bordeaux (Beaux-Arts): Portrait de Pierre Lacour fils (n° 86).

Louis-Félix de La Rue (1731-1765)

Albi: Le repas chez Simon; Scène antique; Les ambassadeurs d'Alexandre saluant Cyrus; L'Impératrice Messaline recevant des présents; Danse de nymphes et de satyres.

Besançon: Vase d'ornement avec deux amours et deux mascarons; Vase d'ornement soutenu par trois sirènes; La fontaine du Triton; Amours jouant

Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867)

Aix-en-Provence (Granet): François Granet, 1812.

Angers: Etudes d'après l'antique; Etude pour l'Age d'or; Une feuille avec une étude pour l'Age d'or et 2 études d'enfants pour Romulus vainqueur d'Acron; Etude pour Jules César; Portrait de M. Foureau; J.-B.-A. de Latil; Tête d'enfant Jésus appuyé sur la Sainte Vierge.

Bagnères-de-Bigorre: Personnages mythologiques.

Bayonne: 95 dessins; outre de nombreux portraits, signalons notamment: Ingres peignant «Romulus vainqueur d'Acron» au couvent de la Trinité des Monts à Rome, 1812; Etude de la tête de Romulus, de bras et de jambes pour le «Romulus vainqueur d'Acron»; Etude de jambes et du corps de l'écuier de Romulus pour le même tableau; Le corps étendu d'Acron pour le même tableau; Une feuille avec 2 études pour le même tableau; Etudes pour les sonneurs de trompe du même tableau; Etude pour la figure à l'extrême droite de ce tableau; Etudes d'hommes nus et de bras pour ce tableau; Odalisque, 1864.

Besançon: Le pape Pie VII à Saint-Pierre de Rome, 1809; Ulysse et Nausicaa (attr. à).



La Rue
Scène antique
Albi

avec des torches dans une guirlande de fleurs (*anc. attr. L.-M. Van Loo*); Amours jouant dans des guirlandes (*id.*); Sacrifice à Priape (*anc. attr. Trémolières*); Bacchanale.

Compiègne (Vivenel): Édipe recueilli par un berger (*nelle attr. école française XIX^e siècle*); Bacchanale; 4 dessins.

Dijon (Beaux-Arts): 1 feuille d'étude.

Dijon (Magnin): Les brigands au marché (*anc. attr. Ph.-B. de La Rue*); Trois atlantes (*id.*); Trois atlantes (*id.*).

Lille: Projet de vase; Sacrifice à Cybèle; Les Goths élisent pour roi Atolphe; Le retour de Pompée en Italie.

Lyon (Arts Décoratifs): Amours; Amours; L'enlèvement des Sabines; L'enlèvement d'Io; Offrande à la Fidélité, 1764.

Montpellier (Fabre): Bacchanale; Bacchanale d'enfants, 1760; Satyres mangeant des raisins.

Nîmes: Amours jouant avec un chien.

Orléans: Le serpent d'airain; Bacchanale; 4 scènes historiques; Le Jugement de Salomon; Rapt de divinité.

Perpignan: Sacrifice antique; Danse de nymphes et de satyres.

Poitiers: Le triomphe de la Mort (*anc. attr. Ph.-B. de La Rue*); La Mort conduit les Vices (*id.*); 8 signes du zodiaque (*id.*) (*dont n^{os} 87 et 88*); Allégorie de l'Hiver (*id.*); Scène religieuse antique (*id.*).

Pontoise: La Saint-Barthélemy; Les femmes de Sparte s'appropriant à fêter Cérès; Architecture avec des statues d'amours.

Quimper: Les trois Grâces dansant; La chute des géants; Bacchanale; Jeux d'amours avec une scène de vendange; Jeux d'amours avec les trois Grâces; David et Goliath; Le massacre des innocents; L'enlèvement des Sabines; Deux dessins décoratifs.

Valenciennes: 6 épisodes de la vie d'un saint (*anc. attr. Ph.-B. de La Rue*).

Jean-Jacques-François Le Barbier l'aîné (1738-1826)

Albi: Le sacrifice de Polixène; Paysage antique avec deux personnages.

Angers: Le chien fidèle; La colombe amoureuse; 2 têtes de guerrier antique.

Lille: Andromaque cache son fils Astyanax, 1766.

Nancy (Lorrain): Feuille d'étude.

Orléans: Paysage avec lavandières; Illustration pour les œuvres de S. Gessner (Le secours au voyageur); Statues antiques dans un paysage; Profanation du temple de Jérusalem; Scène pastorale dans un paysage, 1767.

Pontoise: Le combat des Horaces et des Curiaces, 1786 (*n^o 89*); Coriolan cédant aux prières de sa mère et de sa femme, 1788 (*n^o 90*).

Rouen: Clélie s'échappant du camp de Porsenna; Académie d'homme; Vue du château de Porentrin; Paysage sur le lac de Brienne; 6 Illustrations pour Les Incas de Marmontel, 1810 (*n^o 91*); Offrande à Vénus.

Jean-Laurent Le Geay (v. 1710-v. 1786)

Albi: Projet de monument circulaire (*n^o 92*).



Meynier
La mort d'Atys
Dijon (Magnin)

Guillaume-Guillon Lethière (1760-1832)

Angers: Reine s'affaissant sur le seuil d'un palais embrasé, 1822; Bernard Poyet.

Bayonne: Scène de l'Histoire Romaine.

Besançon: Le songe de Lucien; Brutus condamne ses fils à mort (*d'après?*).

Château-Gontier: Brutus condamne ses fils à mort (*n^o 93*).

Dijon (Magnin): Les deux frères.

Montauban: Le jugement de Pâris; La mort de Virginie.

Montpellier (Fabre): Marius à Minturnes.

Quimper: 4 études pour La mort de Caton d'Utique; Scène biblique.

Roanne: Leonidas et Cléombrote.

Charles Meynier (1768-1832)

Alençon: La France triomphante encourageant les Sciences et les Arts au milieu de la guerre (*n^o 95*).

Angers: 2 Académies d'homme (*attr. à*).

Béziers: L'Abondance.

Coutances: Apo théose de Poussin, Le Sueur et Le Brun (*n^o 96*).

Dijon (Magnin): La mort d'Atys.

Le Havre: Etude d'homme drapé.

Montpellier (Fabre): Milon de Crotone dévoré par les loups, an 3 (*n^o 94*); Femme de Mégare recueillant les cendres de Phocion; Pâris et Hélène devant Priam.

Pithiviers: Ciceron plaidant la cause de Ligarius.

Pontoise: Femme en costume du XVII^e siècle; Etude pour saint Vincent-de-Paul.

Semur: Porus blessé apporté devant Alexandre.

Valence: Vénus et l'Amour; Alexandre, tyran de Phères (*nelle attr. école française fin XVIII^e siècle*); Tancred et Clorinde (*nelle attr. Vincent*).

Varzy: Tête de jeune homme, ceinte d'une bandelette.

Jean-Guillaume Moitte (1746-1810)

Albi: Cariatide, contre-épreuve.

Angers: Un guerrier, 1787.

Besançon: Polydore, fils de Priam demandant la vie à Achille (*n^o 97*); Scène de la Henriade de Voltaire.



Meynier
Cicéron plaidant la cause
de Ligarius
Pithiviers



Meynier
Vénus et l'Amour
Valence



Moreau le Jeune
Le jeune Marius se donnant
la mort
Dijon (Magnin)

Compiègne (Vivenel): Cariatides (n° 102).

Dijon (Magnin): Sacrifice antique.

Grenoble: Renommée dans les airs.

Lille: Réponse au Roi, 1790 (n° 99); Prières de Jo-
caste à Polynice, 1792 (n° 100); Candélabre, an 7
(n° 101); Céphale et Procris; Coriolan et sa mère;
Etude de bas-relief.

Montpellier (Fabre): Jupiter accueillant Vénus dans
l'Olympe, 1780 (n° 98); Bacchus et Ariane (anc.
attr. école française XIX^e siècle); Ariane et Thé-
sée (id.).

Orléans: Etude de femme vêtue d'un péplum; Etude
d'homme drapé; Vénus et l'Amour.

Nancy: Vénus et l'Amour.

Pontbise: 4 feuilles d'études d'après la colonne Tra-
jane et l'antique.

Rouen: Trépied antique.

Nicolas-André Monsiau (1754-1837)

Autun: La mort de Cléopâtre (n° 103).

Jean-Michel Moreau le Jeune (1741-1814)

Alençon: Le départ des Athéniens, an 4 (n° 105).

Bayeux: Les vœux accomplis, 1782 (n° 104).

Dijon (Magnin): Le jeune Marius se donnant la
mort après sa défaite sous les murs de Préneste;
Portrait présumé de Moreau l'aîné (attr. à).

Montpellier (Fabre): Le massacre des Innocents, 1773.
Orléans: L'Hymen et l'Amitié se jurant alliance
éternelle.

Quimper: Vue de la Tour de Saint-Quiriasse, à Pro-
vins, 1771; Scène d'initiation chez les Egyptiens,
1792 (n° 106).

Rouen: Projet pour une allégorie en l'honneur de la
naissance du Dauphin, fils de Louis XVI; Etudes
de costumes; Assemblée.

Victor-Jean Nicolle (1754-1826)

Albi: 2 Intérieurs de musée; Vue prise à Rome; Une
maison de campagne; Une fontaine à Rome.

Compiègne (Vivenel): Vue des ruines d'un aqueduc;
Vue d'un pont, d'une porte et d'un mur d'en-
ceinte; Religieuse devant le porche d'une église.

Dijon (Magnin): La basilique de Constantin à Rome;
Rue à escaliers dans une ville italienne.

Gray: Obélisque du palais pontifical à Rome; La
Colonne Trajane à Rome; La Colonne Antonia à
Rome; La Colonne du Temple de la Paix, place
Sainte-Marie Majeure; Colonnades du Temple de
Jupiter au Campo Vaccino; Vue du Casino della
Villa Corfini; Vue de la Porte Majeure à Rome;
L'atelier d'un sculpteur antique (n° 107).

Le Havre: Ruines romaines, 1805.

Lille: Vue du Ponte Rotto à Rome; Vue du Forum;
Vue de l'amphithéâtre de Nîmes; Fabriques près
de Ripa Grande; Vue de Rome; Vue d'un châ-
teau-fort (attr. à).

Montpellier (Fabre): Vue de Venise; Vue de la place
du Peuple; Place d'une ville en Italie; Paysage;
4 Paysages italiens (attr. à).

Rocheport: Vue de la colonne Trajane.

Rouen: 26 Vues de Rome.

Augustin Pajou (1730-1809)

Bayonne: Allégorie de la Paix.

Besançon: Henri IV, Louis XV.

Grenoble: Projet de monument funéraire pour
Bayard, 1788.

Lille: Projet de vase.

Lyon (Arts Décoratifs): L'Amour dicte des vers à
Anacréon, 1780.

Rouen: Lycurgue présente leur roi aux Lacédémon-
niens, 1762 (n° 108).

Pierre-Adrien Pâris (1745-1819)

Besançon: L'arc de Suze; Antiquités romaines à Velle-
tri; Antiquités égyptiennes à Velletri (n° 109); La
Fontaine de la Villa Médicis; Intérieur de la Ba-
silique Saint-Pierre à Rome; Le Palais de Capra-
rola; Les jardins de Cythère; Jeune fille tirant de
l'eau d'un puits; Tête du canal de Fontainebleau.
Compiègne (Vivenel): 2 vues du Palais Farnèse à
Caprarola, 1773.

Marseille (Borely): 2 vues du palais Farnèse à Ca-
prarola.

Orléans: Portail de l'église Sainte-Croix à Orléans.



Peyron, 3 illustrations pour Le temple de Cuiide, Aix-en-Provence (Paul Arbaud)

Charles Percier (1764-1838)

Angers: Etude pour l'Horace de Didot.

Avignon: Vases (dans album Artaud).

Compiègne (Vivenel): Etude de cheminée; Album dit d'Ecouen; Intérieur d'un Museum (n° 110); Projet de boudoir (nelle attr. eau-forte rehaussée d'aquarelle et non dessin à la plume).

Dijon (Magnin): Arc palladien ouvrant sur un parc.

Orléans: La marchande d'amours.

Rouen: Vase du jardin Farnèse à Rome; Vue des portes du Vatican.

Jean-François-Pierre Peyron (1744-1814)

Aix-en-Provence (Granet): Etude pour Les jeunes Athéniennes tirant au sort... (n° 111).

Aix-en-Provence (Paul Arbaud): 5 illustrations pour Le temple de Cnide de Montesquieu.

Alençon: Les funérailles de Miltiade.

Béziers: Etude de femmes pour Paul Emile vainqueur de Persée.

Caen: Paul Emile vainqueur de Persée (n° 114).

Grasse: Les funérailles de Miltiade (copie).

Grenoble: Curius Dentatus refusant les présents des Samnites (n° 113).

Guéret: Socrate détachant Alcibiade des plaisirs de la volupté; Les funérailles de Miltiade.

Montpellier (Fabre): Etude pour Les jeunes Athéniennes tirant au sort...

Nancy: Etude pour Agar et l'Ange (n° 112).

Orléans: La Mort de Socrate (nelle attr. Ph.-A. Hennequin).

Rouen: Démocrite et Hippocrate.

François-Edouard Picot (1786-1868)

Angers: Virgile composant l'Enéide (n° 115); La Méditation; Un mariage à l'époque romaine.

Lille: Pâris et Hélène.

Limoges: L'Architecture, la Peinture et la Sculpture inscrivant un hommage à Apollon sur le socle de la statue du dieu (disparu; sans doute détruit pendant la dernière guerre).

Pierre-Alexandre Poitevin (1782-1859)

Bordeaux (Beaux-Arts): Morceaux de sculptures antiques et modernes (n° 116).

Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823)

Avignon: Anacréon et l'Amour (attr. à).

Bayonne: 9 Académies d'hommes; Tête de femme couronnée de grappes de raisins; Etude pour La Famille Malheureuse; Etude pour La Justice divine...; Danseuse jouant des cymbales; La Paix brandissant des couronnes de lauriers; La reine Hortense et ses deux enfants; Mme Péan de Saint-Gilles; L'Impératrice Joséphine; Buste de jeune homme, au verso: Etude de draperie; Etude pour une vignette; La Poésie tenant une lyre; La vengeance de Cérès; Vénus et Adonis; Vénus au bain; Joseph expliquant les songes; La Force.

Beaune: Composition allégorique avec le buste du baron de Joursanvault; Portrait du baron de Joursanvault.

Besançon: 2 Académies d'hommes; Le triomphe d'Hercule; La Trinité avec des anges; Orphée aux Enfers; Un ange en vol; Etude d'amours.

Béziers: Les préparatifs de la guerre.

Boulogne-sur-Mer: 3 Têtes; Etude de tête; 3 Académies; Etude de Zéphir.

Châteauroux: Le printemps; L'été; L'automne; L'hiver.

Cluny: Femme voilée.

Compiègne (Vivenel): Allégorie de la justice.

Dijon (Magnin): 2 Académies de femmes; Figure se-mant des fleurs.

Dijon (Beaux-Arts): Adam et Eve chassés du Paradis; Le sacrifice d'Abraham; Moïse recevant les Tables de la Loi; La résurrection du fils de la veuve de Naïm; Cérès, 1781; La Constitution Française; Tête de Vierge; Tête de Mercure; Etude de femme; 8 Académies d'hommes; 3 figures; 2 bustes d'hommes; Tête d'enfant; Tête de femme; Le piège aux amours; Feuille de croquis; Etude pour Le jeune Zéphir; Achille et Briséis (attr. à).

Epinal: Enfant en haillons (attr. à).

Gray: 3 Académies d'hommes; M. Febvre; Mme Febvre; Portrait de Prieur âgé de 25 ans; La reine Hortense; L'Amour séduit l'Innocence, le Plaisir l'entraîne, le Repentir suit; Les adieux d'Hector et d'Andromaque (n° 117); L'Innocence préfère l'amour à la richesse; L'impératrice Joséphine; Les trois Parques (n° 118); Le berger Pâris; Masque de vieille femme; Etude de femme; Etude



Prud'hon
Le piège de l'Amour
Dijon (Beaux-Arts)



Réattu
Philoctète menaçant Ulysse
Arles

de draperie; Projet de sous-basement; 2 têtes de jeunes filles (attr. à); 6 croquis (attr. à).

Le Havre: Académie d'homme.

Lille: Académie d'homme; Vénus endormie.

Lyon (Beaux-Arts): Etude de femme drapée; Etude pour le Portrait du comte Sommariva; M. de Mesmay; Etude pour La Justice divine...; Madame Jarre assise.

Mâcon: Projet d'adresse pour la veuve Merlen.

Montpellier (Fabre): Deux Amours avec un chat.

Mulhouse: Vénus surgissant des eaux (attr. à).

Orléans: Daphnis et Chloé; 2 scènes antiques; L'Amour; Caricature; Etude pour La Justice divine...; La Modération; La Prudence; Le Commerce; La Musique; Amours; 2 projets de vases; Tête de femme; 2 feuilles de croquis; Etude d'après Michel-Ange (attr. à); Moïse sur le Sinaï (attr. à).

Rouen: Académie d'homme; Etude pour une Méthode de basse du baron de Joursanvault.

Tournus: Jeune mère et son enfant.

Jacques Réattu (1760-1833)

Aix-en-Provence (Paul Arbaud): La Liberté parcourant le monde.

Arles: 6 albums de croquis; 4 portraits; 10 dessins pour une décoration; Environ 200 Académies et études de draperies (dont des études pour Le meurtre d'Abel, La mort d'Alcibiade, Le triomphe de la Civilisation...); 9 portraits (dont les portraits de Lucien et Joseph Bonaparte); Portrait d'homme; Une mère et son enfant; Portrait de femme; Portrait de jeune femme; La famille de l'artiste; 11 dessins pour les décorations du temple de l'Etre suprême à Marseille; Athéna et deux amours; Scène antique avec les Parques; Céphale et l'Aurore; Socrate détachant Alcibiade des plaisirs de la volupté; Allégorie de la ville d'Arles; Projet de plafond pour la salle du conseil de l'Hôtel de Ville d'Arles; La Liberté parcourant le monde; Marsyas; Projet de plafond pour le théâtre de Marseille; Philoctète menaçant Ulysse; La toilette de Vénus, 1820; La toilette de Vénus; Orphée aux Enfers; Projet pour le rideau du théâtre de Lyon; Apollon, Neptune, Jupiter et les sept fleuves de Grèce détruisant les remparts de Troie (n° 121); Cléobis et Biton, 1802 (n° 122); L'homme du

XVIII^e siècle nourri par les Vices; Le Travail repoussant la Misère (n° 120); Le meurtre d'Abel; La Philosophie tentée par la Richesse (n° 119); Prométhée, 1792; La mort de Pison; La descente de croix, au verso: Académie d'homme; Projet de pendule, 1817; Projet de décoration pour le grand théâtre de Lyon; L'Amour élevant la Gloire; Lorsque l'Amour est endormi ses armes sont impuissantes; Les quatre apôtres; La calomnie d'Apelle; Alexandre et Roxane; Académie; Mercure; 10 copies d'après l'antique; Académie d'homme, au verso: Académie d'homme; 3 copies d'après l'antique; 3 Académies d'hommes; Copie d'après l'antique; 2 Académies de femmes.

Marseille (Cantini): Le triomphe de Junon.

Montpellier (Fabre): Saint Apôtre; Orphée aux Enfers; Un géographe.

Nîmes: Alexandre et Diogène.

Fleury-François Richard (1777-1852)

Dijon (Magnin): Blanche Bazu.

Lyon (Beaux-Arts): Artaud copiant une inscription au temple de Diane à Nîmes.

Montpellier (Fabre): Chartreux lisant une lettre.

Toulouse (Paul Dupuy): Célinie, 1800 (n° 123); Portrait de femme.

François Rude (1784-1855)

Dijon (Beaux-Arts): Important ensemble dont: 28 dessins pour La Légende d'Achille (n° 124); Des études pour une suite de La légende d'Hercule; Des projets de décor pour le Palais du roi Guillaume I^{er} à Bruxelles, pour un fronton de la Bibliothèque d'Arenberg à Bruxelles, pour le Palais des Etats Généraux de Bruxelles; Des études pour la frise de l'Arc de Triomphe de l'Etoile et pour les hauts-reliefs de cet Arc de Triomphe, etc...

Dijon (Magnin): Le repos de Diane; Figure de femme.

Jean-Joseph Taillasson (1745-1809)

Béziers: La Fortune.

Montpellier (Fabre): Autolion blessé par l'ombre d'Ajax, 1785.

Nancy: Mézence à qui l'on porte le corps de son fils Lauzus, 1785 (n° 125).

Quimper: Buste d'homme; Jeune homme tenant une lance (attr. à).

Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819)

Dijon (Beaux-Arts): Scène biblique.

Le Havre: Vue de la campagne romaine, 1791 (n° 126); Vue de la campagne romaine, 1791.

Orléans: Le passage du bac.

Limoges: Etude d'arbre au bois de Boulogne, 1774.

Joseph-Marie Vien (1716-1809)

Béziers: Un ange; Etude pour L'ermite endormi (d'après Vien).

Dijon (Beaux-Arts): Scène historique: Pyrrhus à la cour de Glaucias (?).

Dijon (Magnin): Vue du Campo Vaccino, 1748.

Grenoble: Abraham chassant Agar.

Lyon (Arts Décoratifs): La Vierge de l'Annonciation (attr. à).

Marseille (Grobet-Labadié): Tête d'évêque; Portrait de Louis XV (attr. à); Enfant se regardant devant une glace (id.).

Montpellier (Fabre): Les adieux d'Hector; Etude pour L'ermite endormi; Tête d'évêque; Coriolan (attr. à).

Poitiers: Etude de draperie; Moine en prière; 2 études de personnage drapé.

Quimper: Feuille d'étude.

Rennes: Hector détermine Paris à prendre les armes pour la patrie (n° 127).

Rochefort: La mort de Virginie.

Rouen: Etude de Vierge pour une Assomption; Cascade de Tivoli; Vieillard drapé (attr. à); L'augure (id.).

Toulouse (Paul Dupuy): Saint Germain et saint Vincent; La Sultane blanche (d'après).

François-André Vincent (1746-1816)

Aix (Granet): Tête de jeune fille.

Amiens: Portrait de femme (attr. à).

Angers: Portrait charge de Visconti.

Besançon: Figure d'homme nu assis; Loth et ses filles; Suzanne et les vieillards; Sainte Famille; Ouverture d'un sépulcre dans les catacombes.

Caen: Etude d'homme et étude de singe.

Compiègne (Vivenel): Tête d'homme coiffé d'un turban; Tête de jeune fille; Tête d'homme.

Dijon (Magnin): Portrait charge d'un joueur de clarinette; Chanteurs des rues.

Le Puy: Portrait du sculpteur Pierre Julien.

Marseille (Borély): Portrait de Madame Bergeret.

Marseille (Cantini): Portrait charge présumé de Joseph Vernet.

Marseille (Grobet-Labadié): 2 têtes d'hommes à la séance de l'Institut, 1802.

Marseille (Mariné): Négociants sur le port de Marseille, 1795 (n° 130).

Montpellier (Fabre): La Vertu démasquant l'Hypocrisie, 1778; Le retour de Tobie (n° 129).

Orléans: Artiste dessinant devant un château, 1773; Académie d'homme; Académie de femme.

Perpignan: Enlèvement de Proserpine (nelle attr. J.-B. Deshayes).

Poitiers: Pierrot assis.

Pontoise: Alcibiade et Socrate (n° 128).

Quimper: Combat d'un faune et d'un jeune homme auprès d'un autel.

Rouen: Monseigneur Ruffe, contre-épreuve; Abbé assis dans un fauteuil rustique, contre-épreuve;

Femme enveloppée dans un grand châle, contre-épreuve; Le paralytique guéri à la piscine (attr. à).

Valence: Saint Pierre délivré de prison (nelle attr. école française XVIII^e siècle); Tête d'étude, 1784;

Allégorie de la musique, 1792 (d'après ?); Tan-crede et Clorinde (anc. attr. Meynier).

Jean-Baptiste-Joseph Wicar (1762-1834)

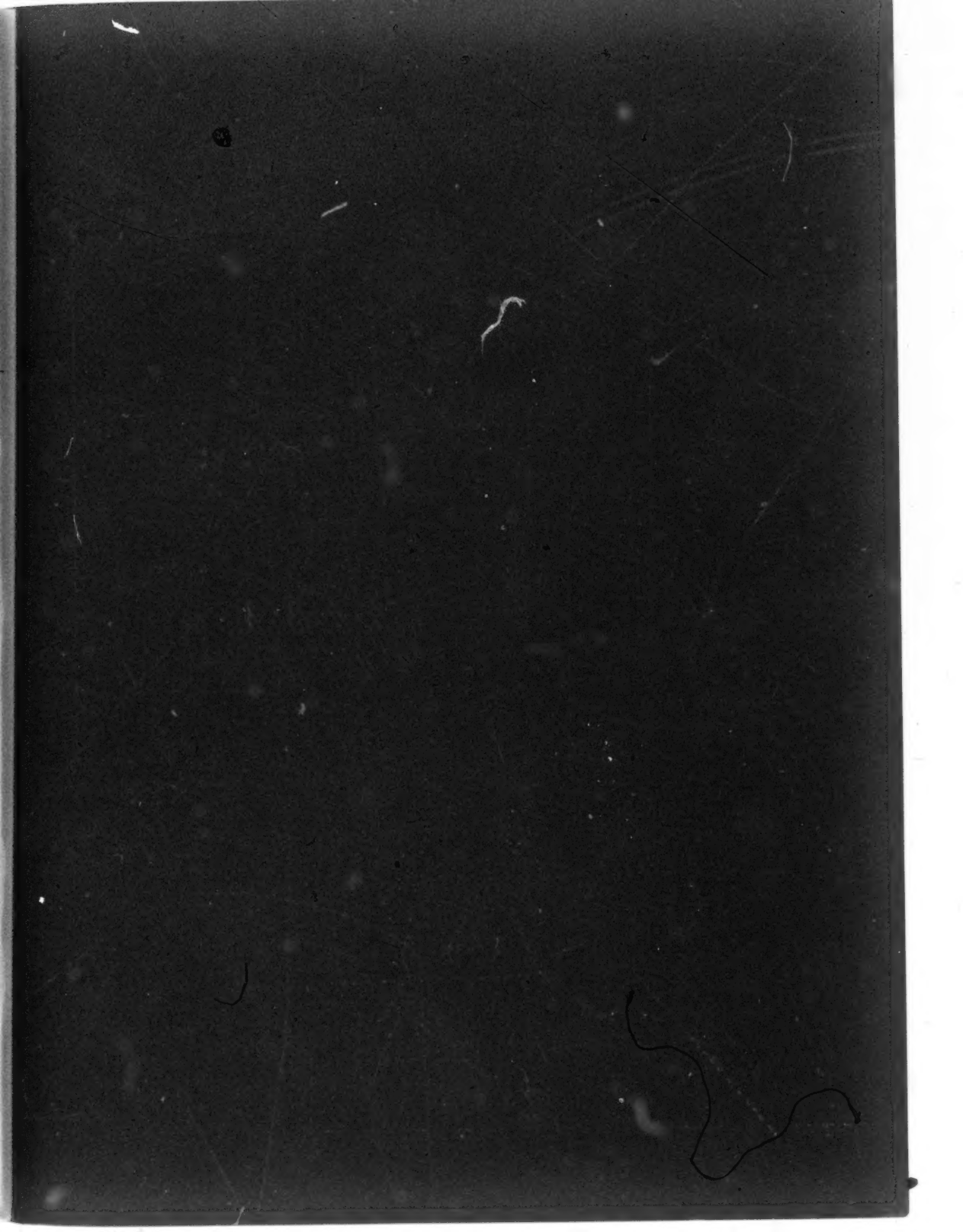
Lille: La Patrie (n° 131); La Justice (n° 132); Figure académique, 1775; 6 études académiques d'après nature; Les sept diacres; Le retour de l'enfant prodigue, 1787; Etude d'après Sébastiano del Piombo; 2 études d'après Raphaël; Etude d'après Fra Bartolomeo; 99 dessins d'après des bronzes et des marbres antiques; Exil de Coriolan; Traité de Paix de la Convention avec le Grand-Duc de Toscane, 1795; Electre, Oreste et Pylade; 2 études pour Le mariage de la Vierge; Coriolan devant Rome; Brutus condamnant ses fils, 1788; 4 études et 8 cartons pour La résurrection du fils de la veuve de Naïm (dont n° 133); 3 études pour la République Française; Portrait d'une femme avec ses enfants; 2 études pour Virgile lisant l'Enéide, 1820; 2 études pour Bonaparte donnant une Constitution à la République ligurienne; Mort d'Archimède; Glorification du général Championnet; La Charité romaine; Assassinat de Jules César; Hercule enfant étouffant les serpents (?); Mort de Socrate; 3 études pour Brutus jurant d'expulser les Tarquins; 4 études pour Le Concordat; Glorification d'Achille; 8 études pour Coriolan aux portes de Rome; Alexandre domptant Bucéphale; L'incendie de Troie (?); 1 carton et 2 études pour le Baptême du Christ; Achille pleurant le départ de Briséis; Portrait d'un général; Diane et Callisto; Adam et Eve au Paradis terrestre; Sacrifice au pied d'un autel; Etude de femme nue; Vénus et Adonis; Mars et Vénus; Mort de Néron; Etude pour un portrait équestre; Massacre des Innocents; Alexandre et Apelle; Etude pour La résurrection du Christ; Sujet antique; Tête de guerrier casqué; Feuille d'études de personnages drapés; Personnage des Cinq Cents; Archimède refusant de quitter Syracuse; Portrait de jeune homme, an 9; Portrait de femme; Portrait de fillette, 1811; 7 albums de croquis; La mort de Lucrèce; Paysage de Fabriques; Calques d'après l'antique et d'après Flaxman.

Orléans: Visite à la grotte de la Sainte-Baume.

Photos :
André Y, Coutances
Articaud et fils, Tours
Atelier municipal de photographie, Toulouse
Bligny, Beaune
Bouscarle, Narbonne
Chanoine, Pontoise
Chanoine, Saint-Ouen-l'Aumône
Danvers, Bordeaux
Ellebé, Rouen
Gérondal, Lomme-Lille
Goussot, Auxerre
Hauchard, Valenciennes
Hutin, Compiègne
Kill, Avallon
Lauros Giraudon
Le Grand, Quimper
Maded, Nantes
Malaisy, Lille
Mangin, Nancy
Mouvre et Mayer, Grasse
Musées d'Angers
Musées d'Arles
Musée de Dijon
Musée de Douai
Musées de Rennes
Musée Rigaud, Perpignan
Musée de Valence
Necer, Poitiers
O'Sughrue, Montpellier
Photopress, Grenoble
Photorama, Le Havre
Pillot, Bordeaux
Réunion des musées nationaux
Services techniques de la ville de Montpellier
Studio de Gêneteil, Château-Gontier
Studio Raphaël, Aix-en-Provence
Valéry
Virlogeux, Chalette
N. Volle

Maquette :
Bruno Pfäffli (Atelier Frutiger et Pfäffli)

Composition, photogravure et impression :
Serg, 94-Ivry





Gagneraux
La mort de César
Dijon (Magnin)

Marseille (Grobet-Labadié): Personnages sur une passerelle; Madame Bergeret assise, Les cascades de Tivoli.

Montpellier (Fabre): La Gifle, 1785; La sortie du troupeau; Les cyprès de la Villa d'Este, contre-épreuve.

Narbonne: La délivrance de saint Pierre; Danse dans une salle de concert; Fontaine dans un parc (attr. à); Figure plafonnante (attr. à).

Orléans: Les jardins de la Villa d'Este; La vision de saint Hubert; L'heureuse famille; Jeune fille debout, vue de dos; Un lévite; La rêveuse (copie); La révérence (id.); Le galant surpris (id.); La chaise basculée (id.).

Poitiers: Les lavandières de Toulon (attr. à).

Quimper: Vue d'un parc.

Rouen: L'éducation de la Vierge; Vue des cascades de Tivoli (copie); Les grands cyprès de la Villa d'Este (copie); Théâtre antique de la Villa Adriana (copie); Danse de satyres et de bacchantes (copie).

Romorantin: Le retour du troupeau (attr. à).

Saint-Quentin: Taureau à l'étable.

Valence: La Villa d'Este, contre-épreuve.

Valenciennes: 4 feuilles de croquis, contre-épreuves; Les jardins du prince Negroni (attr. à).

Bénigne Gagneraux (1756-1795)

Dijon (Beaux-Arts): Bacchanale; Combat d'un lion et de cavaliers; Le Siège de Troie; Un choc de cavalerie; même sujet; Le Génie de la Paix (n° 46); La Nuit emporte Mars endormi (n° 47); Amours jouant avec un lion; Tête de satyre; Faunes (2 dessins); Femme tirant à l'arc; Ville romaine; Mort d'Abel; Neptune et Daphné (?) sur un char; Démon emportant une dame; Festin des Dieux.

Dijon (Magnin): La mort de César.

Montpellier (Fabre): Combat d'animaux fantastiques.

Jacques Gamelin (1738-1803)

Bagnère-de-Bigorre: Charge de cavalerie.

Béziers: Deux vieilles femmes assises, 1793.

Carcassonne: Darius ouvrant le tombeau de Nitocris; La mort de Cléopâtre; Charge de cavalerie; Cléobis et Biton; Socrate défendant Alcibiade devant Potidée; Dion et Aristomaque à Syracuse, 1792; Combat de cavalerie; Combat de cavalerie; Combat de cavalerie, 1790; Le martyre de Saint Barthélemy, 1779; L'entrée d'Alexandre à Babylone; Gobryas et Cyrus; Deucetius chez les Syracusains, 1792; Alexandre à Delphes, 1792; Ochus faisant enterrer sa sœur, 1789; Défaite des Germains par César, 1792-1793; Casilin repris par Fabius, 1792-1793; Cérémonie funèbre chez les Scythes, 1792; Alexandre tué par les Lucaniens, 1792-1793; Syphax tombé de cheval est fait prisonnier par les Romains, 1792-1793; Alexandre refusant de boire avant ses soldats, 1792; Alexandre et son médecin Philippe, 1792-1793; Scipion blessé est sauvé par son fils, 1792-1793; Marius à Minturnes; Mucius Scaevola devant Porsenna; La famille de Darius devant Alexandre; La mort de Socrate, 1792; Prêtres tués devant un autel, 1800-1801; Le Christ chassant les vendeurs du Temple, 1784; Le Christ et le paralytique, 1784; Crésus sauvé par son fils, 1792; La mort de la fille d'Arioviste, 1800-1801; Une vestale, la sœur d'Ochus roi de Perse, conduite au supplice par ordre de son frère, pour avoir violé son vœu.

Dijon (Magnin): La résurrection de Lazare.

Montpellier (Fabre): Le déluge; Le sacrifice d'Iphigénie; Alexandre et l'esclave parthe; L'embarquement de Saint-Louis à Aigues-Mortes, 1788; Antiochus et Stratonice; La mort de Patrocle.

Montpellier (Sabatier): 2 batailles; Le départ de l'hôtellerie; Les deux Ajax combattant sur le corps de Patrocle.

Narbonne: 5 médaillons avec des portraits populaires, 1793 et 1794; 4 médaillons avec des sujets mythologiques ou d'histoire ancienne, 1792; 4 médaillons avec des scènes mythologiques ou historiques, 1792; Cléopâtre présentant à son fils une coupe empoisonnée; Scylla à Orchomène; La bataille du Boulou; Les funérailles de Patrocle, 1792; La flagellation; Les Carthaginois battus deux fois par les Scipion, 1793; Le triomphe d'Appius Claudius, 1793; La bataille de Trasimène, 1792; Saint-Louis à Damiette, 1788; L'embarquement de Saint-Louis à Aigues-Mortes, 1788; Le sacrifice de Gédéon (recto et verso); Joseph pardonnant à ses frères; Le sacrifice d'Abraham; Choc de cavalerie; 36 études (dont des académies, des copies d'après l'antique, des paysages, des animaux...).

Orléans: 5 académies d'homme; Ville assiégée.

Perpignan: Deux espagnols en conversation, 1782.

Pézenas: Scène de bataille.

Saint-Germain-en-Laye: La clémence d'Auguste.

Toulouse (Augustins): Le corps d'Hector traîné autour des murs de Troie, 1781; Ulysse tuant les prétendants de Pénélope.

Toulouse (Vieux-Toulouse): Scène de combat.

Toulouse (Paul Dupuy): Académie d'homme, 1765;

L'incendie du Temple de Vesta, 1787 (n° 48).

Etienne-Barthélemy Garnier (1759-1849)

Quimper: L'Empereur Maurice détrôné par l'usurpateur Phocas (n° 49); Consternation de la famille de Priam (n° 50).



Gérard
Le retour du père de famille
Montpellier (Fabre)



Girodet
Etude pour Les révoltés du Caire
Avallon

Louis Gauffier (1762-1801)

Dijon (Magnin): La famille de l'artiste.
Montpellier (Fabre): Hector et Pâris; Romulus et Remus (n° 53); Vénus et Diane (n° 51); Le repos de la Sainte Famille en Egypte (n° 52); Judith montrant la tête d'Holopherne; Le départ d'Ulysse; Remerciements à la déesse Hygiea; Jeune guerrier soigné par deux femmes; Le Sacrifice de Manoé; Etude pour Le Sacrifice de Manoé; Etude pour Ulysse et Nausicaa (anc. attr. Fabre); Scène antique; 3 vues de la chartreuse de Vallombrosa; Etude d'une forêt, au verso: Vue de la chartreuse de Vallombrosa; Ugolin dans sa prison; Ville antique imaginaire (n° 54); Eliezer et Rebecca; Une fontaine (n° 55).
Poitiers: Portrait d'un officier de l'armée cisalpine.

François-Pascal-Simon, baron Gérard (1770-1837)

Angers: Scène de Bajazet: Départ de l'esclave d'Amurat (n° 57); L'Olympe (n° 56).
Besançon: 5 études de portraits d'hommes et de femmes.
Chalon-sur-Saône: Joachim Murat.
Compiègne (Vivenel): Portrait de Mademoiselle Duvidal de Montferrier.
Dijon (Magnin): L'Architecture, la Peinture et la Sculpture; Le Commerce et l'Industrie; Etude pour un portrait de Marie-Louise.
Lille: Portrait de jeune femme (attr. à).
Montpellier (Fabre): Scène de Bajazet: Roxane réconciliée avec Bajazet (n° 58); Le retour du père de famille.
Orléans: La fortune trahissant Pompée.
Pontoise: Scène d'Iphigénie: La mort d'Eriphile (n° 59).
Quimper: 4 croquis dont une étude pour Le Portrait de Mme Récamier.
Rochefort: Femme assise tenant un livre.

Esprit-Antoine Gibelin (1739-1813)

Aix-en-Provence (Paul Arbaud): La saignée, 1763; Femme morte entourée du Temps et d'un génie funéraire, 1766; Projet de fontaine, 1788; Cornélie, mère des Gracques; Figure décorative; Etude de tête de religieuse (attr. à).
Grasse: Projet de médaille pour le Bailli de Suffren.
Nîmes: Vue d'architecture.
Poitiers: La saignée (n° 60).

Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson (1767-1824)

Aix-les-Bains: Etude pour Pygmalion et Galatée.
Alençon: Etude pour Les Révoltés du Caire; Neptune ordonne aux vents de se retirer, contre-épreuve.
Angers: Etude pour La mort de Tatiüs; Frontispice des Œuvres de Virgile (n° 62); Etude pour Ossian; Anacréon; Etude pour Pygmalion et Galatée; Atala au tombeau; Un berger.
Avallon: Etude pour Les Révoltés du Caire.
Bagnères-de-Bigorre: Portrait de l'artiste (d'après).
Bayonne: Antiochus et Stratonice; Etudes pour Hippocrate refusant les présents d'Artaxerxès; Etude pour Phèdre; Buste de jeune femme; Groupe effrayé; Couple regardant un tableau; Portrait d'artiste (attr. à).
Besançon: Projet pour Atala; Etude de guerrier endormi; Femme drapée à l'antique; Guerrier antique retenant un cheval; Etude de bras pour Une Scène de Déluge; Sujet anacréontique; Une Femme et l'Amour; même sujet; Feuille de croquis; La Madeleine (d'après Canova); Polyphème poursuivant les vaisseaux troyens (Enéide, Livre II); Vénus (attr. à); Etude pour la décoration du château de Compiègne: Guerrier, contre-épreuve.
Bordeaux (Beaux-Arts): Combat d'Enée contre Mézence (Enéide, Livre X); Enée tue Mézence (id.).
Caen: Musée conduit Enée vers Anchise (Enéide, Livre VI).